Verzeichnis der Vorlesungen

die an der

Bischöfl. philos.-theol. Fakultät zu Paderborn

während des Wintersemesters 1916/17 gehalten werden.

Mit einer Abhandlung:

Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn

Beiträge zur Rogerusfrage

Von

Dr. Alois Fuchs

Professor der Theologie

z. Z. Dekan.

Mit 23 Abbildungen

Paderborn 1916

Druck der Bonifacius-Druckerei.

Verzeichnis der Vorlesungen

die an der

Bischöfl. philos.-theol. Fakultät zu Paderborn

während des Wintersemesters 1916/17 gehalten werden.

Mit einer Abhandlung:

Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn

Beiträge zur Rogerusfrage

Von

Dr. Alois Fuchs

Professor der Theologie

z. Z. Dekan.

Mit 23 Abbildungen

Paderborn 1916

Druck der Bonifacius-Druckerei.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Civibus academicis Salutem.

Wenn die diesjährige Programmschrift eine kunstgeschichtliche Abhandlung bringt, so folgt sie damit nur einer alten, allerdings lange verlassenen Spur in der Geschichte unserer Fakultät, deren Programme der Jahre 1858 und 1859 „Über das Verhältnis der christlichen zur klassischen Architektur" handelten, während die der Jahre 1867 und 1868 eine Abhandlung „Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden" brachten. Der Verfasser dieser Schriften, Professor Dr. Joh. Kayser, war es auch, der vor etwa 50 Jahren die beiden hervorragenden Kunstwerke aus alten Paderborner Kirchenschätzen, die uns beschäftigen werden, in die Kunstgeschichte eingeführt hat, und es ist von nicht geringem Interesse, zu verfolgen, wie aus ihrer Behandlung inzwischen ein wichtiges Kapitel der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte geworden ist. Noch eine Reihe ungelöster Fragen, die unter der Bezeichnung „Rogerusfrage" zusammengefaßt zu werden pflegen, schließt dieses Kapitel ein. Unser Versuch, einiges zur Lösung dieser Fragen beizutragen, mag zugleich manchem Kommilitonen eine nicht unwillkommene Ergänzung dessen sein, was sich bei unseren gemeinsamen Besichtigungen des Domschatzes nur kurz ausführen ließ.

Der Kommilitonen, die zum Schutze der deutschen Heimat ihr Leben opferten, und jener, die zur Zeit dem gemeinsamen Anprall der Feinde mit dem Schwerte widerstehen, sei auch an dieser Stelle in tiefer Dankbarkeit gedacht. Nicht immer, diese Erinnerung mag frommen, ist das geschichtliche und künstlerische Erbgut der Heimat in so starker Hut gewesen wie heute. Aus dem Paderborner Domschatz fielen im Jahre 1806 große und wertvolle Stücke in die Hände der Franzosen, die sie dem Schmelz-

tigel überlieferten. Um so heißer ist unser Dank gegenüber jenen Treuen und Tapferen, die bisher die Verheerungen des Krieges vom heimatlichen Boden ferngehalten haben. Mögen sie darin ein Zeichen der Dankbarkeit erblicken, daß wir Daheimgebliebenen das ans Licht ziehen, was die Heimat als Erbe einer ruhmvollen Vergangenheit an köstlichen Schätzen der Kunst und wertvollen Denkmälern der Geschichte umschließt.

Die Strichzeichnungen 1 bis 5 sind Vergrößerungen und ein Behelf, der auf photographische Treue keinen Anspruch erhebt. Die Abbildungen Nr. 10 bis 16 und 20 bis 22 beruhen auf den Aufnahmen der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, bearbeitet von A. Ludorff, die unter Nr. 17 bis 19 gegebenen auf Photographien von Dr. Franz Stoedtner, Berlin.

Dem Herrn Prälaten Dompropst Dr. Woker und den Herren Patres des hiesigen Franziskaner-Konventes danke ich auch an dieser Stelle für das liebenswürdige Entgegenkommen, mit dem sie mir das Studium der Objekte ermöglichten und erleichterten.

Paderborn, den 4. Juli 1916.

Fuchs.

Verzeichnis der Vorlesungen,

die an der Bischöflichen philosophisch-theologischen Fakultät im Wintersemester 1916/17 gehalten werden.

I. Professor Dr. Peters:

1. Erklärung des Buches Isajas, 4 Stunden.
2. Kursus der hebräischen Sprache, II, 2 Stunden.
3. Hebräische Übungen für Fortgeschrittenere, 2 Stunden.
4. Seminarübungen, 2 Stunden.

II. Professor Dr. Poggel:

1. Erklärung des Matthäusevangeliums, 3 Stunden.
2. Einleitung in die Bücher des Neuen Testamentes, 3 Stunden.
3. Neutestamentliches Seminar, 2 Stunden.

III. Professor Dr. Bartmann:

1. Die Lehre von der Trinität und Schöpfung, 6 St.
2. Dogmatisches Seminar, 2 Stunden.

IV. Professor Dr. Müller:

1. Allgemeine Moraltheologie, II. Teil, 5 Stunden.
2. Systematische Pädagogik, I. Teil, 2 Stunden.
3. Kasuistik, 1 Stunde.

V. Domkapitular Professor Dr. Funke:

Psychologie, 4 Stunden.

VI. Professor Dr. Tenckhoff:

1. Kirchengeschichte, II. Teil, 5 Stunden.
2. Kirchengeschichtliches Seminar, 2 Stunden.

VII. Professor Dr. Linneborn:

1. Kirchliches Strafrecht, 2 Stunden.
2. Verfassung der Kirche, 2 Stunden.
3. Kirchliches Eherecht (im Priesterseminar) 2 Stunden.
4. Kirchenrechtliches Seminar, 2 Stunden.

VIII. Professor Dr. Fuchs:

1. Apologetik, III. Teil, 3 Stunden.
2. Geschichte der Philosophie, III. Teil, 2 Stunden.
3. Einführung in die kirchliche Kunst, 1 Stunde.

IX. Professor Dr. Feldmann:

1. Kritik und allgemeine Metaphysik, 3 Stunden.
2. Homiletik (im Priesterseminar), 4 Stunden.

X. Professor Dr. Liese:

1. Das Wirtschaftsleben (Grundbegriffe und Abriß der Geschichte), 1 Stunde.
2. Jugendfürsorge und Jugendpflege (im Priesterseminar), 1 Stunde.

XI. Domvikar Cordes:

Einführung in den gregorianischen Gesang, 1 St.

Lektionsplan für das Wintersemester 1916/17

Stunde	Hörsaal	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag
8—9	I				Metaphysik.	Metaphysik.	Metaphysik.
	II	Dogmatik.	Dogmatik.	Dogmatik.	Dogmatik.	Dogmatik.	Dogmatik.
	III		Gesch. der Phil.	Gesch. der Phil.			
9—10	I	Kirchengeschichte.	Kirchengeschichte.	Kirchengeschichte.	Kirchengeschichte.	Kirchengeschichte.	
	II	Kirchenrecht.	Moral.	Moral.	Moral.	Moral.	Moral.
10—11	I	Psychologie.	Psychologie.	Psychologie.		Psychologie.	
	II	Isajas	Isajas.	Isajas.	Isajas.	Pädagogik.	Pädagogik.
	III				Neutest. Einleit.		
11—12	I	Hebr. Uebungen.	Hebräisch.	Hebr. Uebungen.	Hebräisch		
	II	Matth.-Evang.	Matth.-Evang.	Matth.-Evang.	Kirchenrecht.	Apologetik.	Apologetik.
	III				Apologetik.	Neutest. Einleit.	Neutest. Einleit.
12—1	II		Kirchenrecht.	Kirchenrecht.			
2—3	I	Alttest. Seminar.					
	II	Kircheng. Sem.			Kirchenr. Sem.		
3—4	I	Alttest. Seminar.					
	II	Kircheng. Sem.		Kunst.	Kirchenr. Sem.	Kasuistik.	
	III					Neutest. Seminar.	

Preisaufgabe.

Die von der Bischöflichen philosophisch-theologischen Fakultät für das Studienjahr 1915/16 gestellte Preisaufgabe

Die Besetzung der Seelsorgsbenefizien
im alten Herzogtum Westfalen
bis zur Reformation

hat zwei Bearbeitungen gefunden. Das Professorenkollegium ist über die Arbeiten zu folgendem Urteil gelangt: „Beide Arbeiten verdienen den Preis. Die Arbeit mit dem Motto: „Unsere jetzigen Zustände werden uns nie klar werden, solange wir die früheren nicht kennen (J. Mooren, Das Archidiakonat Dortmund, S. III)“ hat zwar noch formelle Mängel, zeigt aber in der Bearbeitung der rechtlichen Seite der Aufgabe einige Vorzüge gegenüber der zweiten Arbeit. Die zweite, sehr fleißige Abhandlung mit dem Motto: „Grammatici certant et adhuc sub judice lis est“ übertrifft die erste in der wissenschaftlichen Darstellung und der Besonnenheit der rechtsgeschichtlichen Urteile. Der Preis wird unter die beiden Bewerber je zur Hälfte verteilt.“

Nach Öffnung der Schedulae ergab sich als Verfasser der erstgenannten Arbeit Herr Kaplan Christoph Völker in Vörden, Kr. Höxter, als Verfasser der zweiten Herr Präses Dr. Leineweber in Brilon.

Für das Studienjahr 1916/17 stellt die philosophisch-theologische Fakultät folgende Preisaufgabe:

Die literarische Gattung des Buches Ruth.

Zur Preisbewerbung sind außer den Studierenden der Fakultät auch diejenigen Priester zugelassen, die bei ihr immatrikuliert waren und in der Diözese Paderborn angestellt sind.

Die Arbeit ist bis zum 15. Mai 1917 dem zeitigen Dekan einzureichen. Sie muß mit einem Kennwort versehen sein. Es ist ein verschlossener Briefumschlag beizufügen, der den Namen des Verfassers enthält und das Kennwort als Aufschrift trägt.

Der von der Oswald-Stiftung ausgesetzte Preis beträgt 200 Mark.

Paderborn, den 1. Juli 1916.

Der zeit. Dekan:
Fuchs.

Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn

Die Theatralia des Rogerius
in Paderborn

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Der Tragaltar des Domschatzes

Der Meister und der Stifter des Domportatiles . . . 5

Gestalt und Ausstattung des Domportatiles 13

Die Deckelplatte 13

Die vordere Schmalseite 26

Die hintere Schmalseite 32

Die Langseiten 37

Der Boden 52

Die Füße 59

Der ursprüngliche Zustand 60

Das Innere und der Inhalt des Domportatiles . . . 63

Der Abdinghofer Tragaltar

Gestalt und Ausstattung 67

Die Deckelplatte 69

Die vordere Langseite 74

Die hintere Langseite 80

Die rechte Schmalseite 84

Die linke Schmalseite 91

Die Ausschneidearbeit 94

Bodenplatte und Füße 97

Der Meister des Abdinghofers 100

Rogerus von Helmarshausen

Der Goldschmied und Künstler 121

Der Verfasser der Schedula 130

Anhang

Die Urkunde des Bischofs Heinrich aus dem Jahre 1100 . 157

Register 159

Einleitung.

Der Gebrauch der Tragaltäre zur Feier der heiligen Messe reicht bis in die altchristliche Zeit zurück.[1]) Wenn Papst Felix († 526) erlaubte, daß die heilige Messe auch außerhalb der Kirchen gefeiert werden dürfe, falls es auf einem vom Bischof konsekrierten Altar geschehe,[2]) so setzt diese Anordnung sicher einen weiter zurückreichenden Brauch voraus, der hiermit seine gesetzliche Regelung erfuhr. Die in solchen Fällen gebrauchten Altäre waren wohl bewegliche Tische. Ohne Zweifel aber führte alsbald das praktische Bedürfnis, insbesondere der Missionäre, dazu, leicht transportable Altäre von möglichst kleinem Umfang (altaria portatilia) zu schaffen. Man darf deshalb wohl annehmen, daß sich nicht lange nach dem erwähnten Erlaß der einfache und bequeme Reisealtar in Tafelform durchgesetzt hat und daß in westfälisch-sächsischen Landen diese Form des konsekrierten Altares dem Altare fixum vorausgegangen ist, wie es auch heute noch in jedem Missionsgebiete der Fall ist. Eine der frühesten Erwähnungen des Tragaltars in Tafelform ist die Bemerkung der von Beda venerabilis verfaßten Vita Ewaldorum,[3]) daß diese beiden gegen Ende des 7. Jahrhunderts in

---

[1]) Eine sehr verdienstliche und lehrreiche Monographie „Der mittelalterliche Tragaltar" veröffentlichte Beda Kleinschmidt in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1903, Sp. 299 u. 323; 1904, Sp. 13, 35, 65, 97, 145 u. 161. — Vgl. ferner den Abschnitt „Der Tragaltar" bei F. Witte, „Die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen", Berlin 1913, S. 3 ff.

[2]) Mansi, Conciliorum Collectio VIII, 662.

[3]) Historia ecclesiastica gentis Anglorum, Migne, Patr. Lat. XCV, 244. Die Stelle wurde bis 1915 in der 2. Nokturn des Brevier-Propriums der Diözese Paderborn am Tage der beiden Heiligen gelesen.

Deutschland missionierenden irischen Mönche auf ihrer Reise eine „tabula altaris vice dedicata“ mit sich geführt hätten. Wann zuerst bestimmt wurde, daß die Zelebration nur auf einem konsekrierten Stein gestattet sei, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Jedenfalls gingen neben den Stein-Tragaltären solche aus Holz und vielleicht auch aus Metall (in Gestalt eines Tellers oder einer Schüssel) eine Zeitlang einher.[1]) Wegen der Vorteile, die er bot, erfreute sich der Tragaltar einer steigenden Beliebtheit und Verbreitung. Mehr und mehr wurde er ohne zwingende Notwendigkeit zur bequemen Zelebration verwendet. Das Tridentinum schränkte diesen Mißbrauch ein. Im übrigen blieb das Altare portatile neben dem Altare fixum bis in die Gegenwart im Gebrauch und wie der Missionar seiner stets bedarf, so gehört es auch zur notwendigsten Ausstattung der sogenannten Kapellen-Autos, die im gegenwärtigen Kriege für den katholischen Feldgottesdienst geschaffen wurden.

Mit der wachsenden Beliebtheit des Tragaltares steigerte sich auch seine Ausstattung. Seit dem frühen Mittelalter bis gegen Ende der Gotik spielt er in der Geschichte der kirchlichen Kunst eine nicht unbedeutende Rolle. Von da ab aber verschwindet er gänzlich aus der Kunstgeschichte. Seitdem er nämlich nicht mehr für jedermann sichtbar, sondern nur noch unter verhüllenden Tüchern gebraucht wurde, entfiel der Grund für eine künstlerische Ausstattung von selbst. Aus der großen Zahl der mittelalterlichen Tragaltäre haben sich rund achtzig bis in die Gegenwart erhalten.

Als Tabula altaris vice dedicata genügte an sich ein einfacher Stein. Gewöhnlich war er von viereckiger, selten runder oder ovaler Form. Was aber den Tragaltar erst zu einem kunstgeschichtlichen Objekt erhebt, ist die Fassung, die dieser Stein zumeist erhielt. Die Kunstgeschichte kennt zwei Hauptarten des Tragaltars: den T a f e l-Tragaltar und den S c h r e i n-Tragaltar. Die Tafelaltäre bestehen lediglich aus einem gerahmten Stein. Der Rahmen ist zumeist aus Holz gefertigt und oft mit Edelmetallbeschlag geschmückt. Die Schreinaltäre sind viereckige,

[1]) Witte, a. a. O., S. 3 f.

selten quadratische, meist rechteckige Kästen, in deren Deckelplatte der konsekrierte Stein eingelassen ist. Der Übergang von der ursprünglichen Tafelform zur Schreinform ist wohl auf verschiedene Umstände zurückzuführen. Einmal mochte man beabsichtigen, im Inneren des Kastens das Altargerät unterzubringen, mehr aber hat jedenfalls der Wunsch dazu beigetragen, für die Unterbringung von Reliquien Raum zu gewinnen, dazu kam endlich das Bedürfnis, ein so wichtiges liturgisches Stück ansehnlicher zu gestalten und mit hervorragendem Schmuck zu versehen, wozu die Seitenwände des Schreines vorzüglich dienen konnten.

Im 11. und 12. Jahrhundert, der Blütezeit der Tragaltäre, ist die Gestalt eines rechteckigen Kastens, dessen Deckel- und Bodenplatte über den Schreinkörper vorspringen und zu dessen Seitenwänden hin abgeschrägt sind, durchaus vorherrschend. Der Kasten stand wohl zumeist mit einer der Langseiten vor dem zelebrierenden Priester entsprechend der wenigstens im frühen Mittelalter vorwiegenden Sitte, die Hostie links neben den Kelch zu legen. Daneben findet sich aber doch eine recht beträchtliche Zahl von Tragaltären, im ganzen etwa zwanzig, darunter solche aus frühromanischer Zeit, die sicher mit einer der Schmalseiten vor dem Zelebranten gestanden haben, was sich aus dem figürlichen Schmuck der Deckelplatte ergibt, der nur bei dieser Stellung in richtiger Lage erscheint.[1]) Auf derartigen Tragaltären lag die Hostie, wie heute allgemein üblich, vor dem Kelche. Vielleicht ist es auf die Künstler und ihre besonderen Absichten hinsichtlich des Schmuckes zurückzuführen, daß man hier und da zu dieser Anordnung überging.

Als seltene Nebenform werden Tragaltäre in Gestalt eines Diptychons erwähnt, d. h. Tafel-Tragaltäre mit einem aufklappbaren Schutzdeckel. Von ganz singulärer Form ist der Tragaltar Arnulfs von Kärnthen († 889) in der „Reichen Kapelle“ zu München. Hier ist das eigentliche Portatile in Tafelform nach Art der Ziborienaltäre von einem überaus kostbaren Baldachin, der auf vier Säulen ruht, überbaut.

---

[1]) Kleinschmidt, a. a. O., Jahrg. 1903, Sp. 337.

In Paderborn haben sich zwei Tragaltäre erhalten, beide haben die typische Gestalt der Schrein-Tragaltäre. Sie sind die kunstgeschichtlich wertvollsten Arbeiten des Mittelalters, welche die alte Bischofsstadt in ihren Mauern birgt. Der eine ist das Hauptstück des Domschatzes, der andere, aus dem ehemaligen Kloster Abdinghof stammend, befindet sich heute im Besitze des Paderborner Franziskanerklosters.

Der Tragaltar des Paderborner Domschatzes.

Der Meister und der Stifter des Domportatiles.

Das älteste und kunstgeschichtlich hervorragendste Stück des Paderborner Domschatzes ist ein Tragaltar, der zuerst von Dr. Engelbert Giefers, Gymnasialprofessor in Paderborn, in seiner kleinen Schrift „Der Dom zu Paderborn" (Soest 1860) beschrieben wurde. Der kunstgeschichtlichen Forschung, die dieses Schriftchen nicht beachtete, wurde er bald darauf durch einen längeren Aufsatz zugänglich gemacht, den der Paderborner Theologieprofessor Dr. J. Kayser im Organ für christliche Kunst, Jahrgang 1861 (S. 76 ff. und 88 ff.) anonym veröffentlichte. Trotzdem dieses Portatile nicht signiert ist, sind wir über seinen Verfertiger — ein seltener Glücksfall — mit kaum anfechtbarer Sicherheit unterrichtet. Wenn Kayser, der in dem genannten Aufsatz den Namen des Verfertigers angeben konnte, vielfach das Verdienst zugeschrieben wird, diese Feststellung zuerst gemacht zu haben, so geschieht dies jedoch aus Unkenntnis des Giefersschen Schriftchens. In der Tat hatte Giefers bereits ein Jahr vor Kayser den Meister des Tragaltärchens auf Grund einer in Schatens Annalen wörtlich abgedruckten Urkunde erkannt.[1]) Die Urkunde selbst galt als verloren, hat sich jedoch bei einer unlängst vorgenommenen Ordnung des Archivs des Paderborner Dom-

[1]) Schaten, Annalium Paderbornensium, Pars I, p. 648. — Vgl. Erhard, Regesta Historiae Westphaliae, I, 212, Nr. 1291. — Bei Wenck, Hessische Landesgeschichte (1789) II, Urkunden, S. 53, findet sich nur der für die vorliegende Frage gänzlich belanglose Anfang der Urkunde.

kapitels wiedergefunden. In dieser Urkunde, deren vollen Wortlaut nebst Faksimile wir im Anhange beifügen, inkorporiert ein Bischof Heinrich von Paderborn dem Kloster Helmwardeshuson an der Diemel (jetzt Helmarshausen[1]), das damals zum Paderborner Sprengel gehörte, die Kirche eines Ortes namens Thesle[2]) und schenkte ihm überdies den Zehnten des Ortes Muthen.[3]) Den Grund dieser Schenkung gibt die Urkunde mit folgendem an:

„Wir haben aber durch eben diese Übertragung derselben Kirche[4]) ein goldenes Kreuz, das wir von dort mit Zustimmung des Abtes Thetmar und der übrigen Brüder erhielten und zum Schmucke und zur Zierde an unsere Paderborner Mutterkirche überführten, sowie auch einen Schrein (scrinium), den aus dem von uns gelieferten Material der Bruder derselben Kirche, Rogkerus, in sehr zierlicher Arbeit (satis expolito opere) zu Ehren des heiligen Kilian und des heiligen Liborius angefertigt hat, bezahlen wollen."

Die Urkunde ist ausgestellt am 15. August des Jahres 1100, im 16. Jahre der Regierung des Bischofs. Der Aussteller kann deshalb gar kein anderer sein als der Bischof Heinrich II., Graf von Werl-Arnsberg, der, im Jahre 1084 von Kaiser Heinrich IV. zum Bischof von Paderborn ernannt, den vom Domkapitel erwählten Heinrich I., Grafen von Asloe, 1090 aus Paderborn zu verdrängen vermochte und bis 1127 die Diözese regierte.

Daß nun diese Urkunde sich auf das heute im Paderborner Dom befindliche Tragaltärchen bezieht, daß näherhin das in ihr

---

[1]) Der im Reg.-Bez. Kassel, Kr. Hofgeismar, liegende Ort heißt heute Helmarshausen. Die durch die ganze Literatur gehende Schreibweise Helmershausen geht ersichtlich auf Kayser zurück. Der Ort liegt nicht, wie vielfach angegeben wird, an der Weser, sondern an der Diemel kurz vor ihrer Einmündung in die Weser. Das 998 in Helmarshausen gegründete Benediktinerkloster wurde 1535 aufgehoben.

[2]) Nach Wenck, a. a. O., ist Thesle = Deißel in dem damaligen (1789) hessischen Amt Trendelburg. Der Ort heißt heute Deisel und liegt nur fünf Kilometer von Helmarshausen entfernt.

[3]) Der Fehler Muhlen statt Muthen ist der einzige von Belang in dem sonst sehr getreuen Abdruck bei Schaten.

[4]) Gemeint ist das Kloster Helmarshausen.

erwähnte scrinium mit letzterem identisch ist, ergibt sich mit ausreichender Sicherheit aus der Inschrift, die an der senkrechten Kante der Bodenplatte des Tragaltärchens in niellierten Buchstaben ausgeführt ist. Diese lautet nämlich:[1])

[† o]FFERT[2] • MENTE • PIA •
DECVS • HOC • TIBI • S(AN)C(T)A • MARIA •⁝•
HEINRICVS • PRESVL •
NE • VITAE • PERPETIS • EXVL •
FIAT : DENT • Q(VE) [sit sanus][3] •
LYBORIVS • ET • KILIANVS •⁝•
GAVDET • HONORE • PARI •
QVIB(VS)[4] • ET[5] • VOTO • FAMVLARI •

„Dieses Zierstück weiht dir, o heilige Maria, frommen Sinnes Bischof Heinrich, damit er nicht des ewigen Lebens verlustig

---

[1]) Die runden Klammern geben die Auflösungen der in der Inschrift angewandten üblichen Kürzungen; die eckigen dagegen bezeichnen Lücken im Text, die durch Abbrechen des Silberstreifens entstanden sind.

[2]) Die Lesung ist nach dem Kontext natürlich sicher. Der vorhandene Raum läßt aber schließen, daß vor dem O das vielfach übliche Kreuz stand, welches bei umlaufenden Inschriften das Auffinden des Anfangs erleichterte. Giefers und Kayser fanden den richtigen Anfang nicht, obwohl er auch ohne das Kreuz auf der Haupt- und Vorderseite hätte gesucht werden müssen.

[3]) Giefers las Dent q u i a und ergänzte in der Lücke sanctus, Kayser las Dent q u o d und ließ die Lücke offen. Die Lesung Dentq u e ist jedoch sicher; das que ist in üblicher Weise durch q .⁝. gekürzt. Die richtige Ergänzung der Lücke ist seitdem nicht wieder versucht worden. Das sanctus Giefers' ist ausgeschlossen. In den vorliegenden Hexametern ist nämlich Anfang und Schluß jedes Verses aufeinander gereimt. Die Lücke erfordert einen Reim auf Kilianus. Unsere Ergänzung nimmt hierauf Rücksicht und gibt der Bitte an Liborius und Kilian einen besonderen Inhalt, der im Texte der zugehörigen Urkunde insofern eine gewisse Stütze findet, als der Bischof hier betont, daß er seine Stiftung pro salute c o r p o r i s et animae gemacht habe. Er würde dementsprechend in der Inschrift des Altärchens, wenn unsere Ergänzung richtig ist, Maria besonders sein Seelenheil, den beiden übrigen Heiligen aber sein körperliches Wohlergehen empfohlen haben.

[4]) Kürzung .⁝.

[5]) Kürzung &.

gehe. Liborius und Kilian aber, denen durch gleiche Ehrung von Herzen zu dienen er sich freut, mögen ihm [des Leibes Gesundheit] verleihen."

Hiernach ist in der Tat nicht daran zu zweifeln, daß das scrinium der Urkunde, von dem es ausdrücklich heißt, daß es zu Ehren des hl. Kilian und des hl. Liborius angefertigt wurde, wirklich in dem Tragaltärchen des Domes erhalten und daß der Bischof Heinrich von Werl, der die Urkunde erließ, der Stifter des Altärchens ist. Die beiden Heiligen Kilian und Liborius sind an der Hauptseite des Tragaltares neben Christus in plastischer Arbeit angebracht. Der Tragaltar hat die Gestalt eines Schreines und verdient wegen seiner reichen und ungemein sorgfältig ausgeführten Verzierung ein satis expolitum opus genannt zu werden. Ein anderer in Betracht kommender Schrein ist im Domschatz nicht vorhanden und wird auch in keiner der älteren Nachrichten über den Schatz erwähnt. Nimmt man hinzu, daß das Tragaltärchen in stilistischer Hinsicht zweifellos in die Zeit um 1100 gehört, so dürfen wir die aus denselben Gründen bereits von Giefers und Kayser behauptete Identität des Schreins der Urkunde mit dem Portatile des Domschatzes als hinreichend gesichert ansehen. Auch alle Kunsthistoriker, die sich später mit dem Domaltärchen befaßten, haben mit alleiniger Ausnahme von Beda Kleinschmidt die Identität anerkannt, freilich ohne die Frage erneut einer sorgfältigen Prüfung unterzogen zu haben. Wir dürfen deshalb Kleinschmidt dankbar sein, daß er letzteres getan und alles geltend gemacht hat, was sich an Bedenken gegen jene Gleichsetzung etwa anführen läßt. Was er vorzubringen vermag, reicht übrigens nach seiner eigenen Ansicht nicht hin, die Identität als ausgeschlossen, wohl aber, um sie ihm als zweifelhaft erscheinen zu lassen.[1])

Kleinschmidt macht zunächst auf den Umstand aufmerksam, daß die Urkunde von einem Schrein zu Ehren der Heiligen Kilian und Liborius, die Inschrift des Dom-Altärchens dagegen von

[1]) Der Abdinghofer Tragaltar, eine Arbeit des Rogerus von Helmershausen oder des Reimbold von Paderborn? Zeitschrift für christliche Kunst, 1909, Sp. 275.

einer Arbeit spreche, die in erster Linie der Mutter Gottes und hiernach erst den genannten Heiligen geweiht sei. Aber diese Abweichung ist wirklich nicht von Belang. Auch wenn die Intention des Bestellers in erster Linie auf die Heiligen Kilian und Liborius ging, so entspricht es doch durchaus der ganzen Sinnesart jener Zeit, in der Inschrift die Zueignung an die Mutter Gottes, die dann natürlich vor jenen Heiligen zu nennen war, hinzuzufügen. Nimmt man hinzu, daß die Inschrift ein kleines Gedicht ist und daß Maria, Kilian und Liborius Patrone der Paderborner Kirche waren, so verliert die Hinzufügung vollends alles Bedenkliche. War es dagegen von vornherein die ausgesprochene Absicht des Bestellers, die drei Patrone des Domes zu ehren, so wird man es ebenfalls ganz unbedenklich finden, daß die erst nach Vollendung des Schreines entstandene Urkunde in dieser Hinsicht absolute Genauigkeit vermissen läßt und nur jene beiden Heiligen nennt, die am fertigen Schrein an hervorragender Stelle und in bevorzugter Technik, aber getrennt von Maria, angebracht waren. Wer mit mittelalterlichen Urkunden umzugehen hat, dürfte gelernt haben, eine Ungenauigkeit vom Charakter der vorliegenden als völlig bedeutungslos anzusehen.

Kleinschmidts weiteres Bedenken, die beiden Heiligen träten unter den ca. 20 Figuren des Schreines durchaus nicht genügend hervor, wie dies erforderlich sei, wenn er gerade zu ihrer Ehre gefertigt worden wäre, wird, wie schon angedeutet, durch den tatsächlichen Befund durchaus widerlegt. Die Figuren der beiden Heiligen konnten offenbar gar nicht mehr hervorgehoben werden, als es geschehen ist. Sie befinden sich nämlich auf der Haupt- und Vorderseite des Altärchens, die dem zelebrierenden Priester stets vor Augen stand, sie sind unter allen Heiligenfiguren des Altärchens allein in getriebener Plastik ausgeführt und nehmen die Ehrenplätze rechts und links von Christus ein. Mehr war wirklich nicht möglich.

Kleinschmidt führt ferner ins Feld, daß der Ausdruck Schrein (scrinium) der Urkunde eher an einen eigentlichen Reliquienschrein denken lasse als an ein Tragaltärchen. Diesem Einwande vermögen wir am allerwenigsten irgendwelche Be-

deutung beizumessen. Scrinium ist für ein Schrein-Tragaltärchen, wie es hier gegeben ist, eine durchaus richtige und gar nicht auffällige Bezeichnung. Der Ausdruck paßt jedenfalls ebenso gut auf ein Schreintragaltärchen als auf einen Reliquienschrein. Die Schrein-Tragaltärchen waren übrigens fast immer gleichzeitig Reliquienschreine. Mit demselben Rechte, mit dem ein den Altarcharakter betonender Ausdruck verlangt wird, wenn das Portatile in der Urkunde gemeint sein soll, kann man natürlich einen den Reliquiarcharakter hervorhebenden verlangen, wenn scrinium als Reliquienschrein gedeutet werden soll. Wenn aber Kleinschmidt hier eine den Altarcharakter betonende Bezeichnung mit besonderem Grunde erwarten zu können glaubt, weil auf dem Portatile selbst in Wort und Bild — er denkt dabei an die Zelebrationsbilder des Deckels mit ihren Inschriften — der Altarcharakter stärker als an anderen Tragaltärchen betont sei, so stellt er damit doch an den Verfasser des Urkundentextes eine Anforderung, die man gerechterweise durchaus nicht stellen darf. Übrigens ist aber auch, was K. an anderer Stelle selbst zugibt,[1]) der Reliquiarcharakter unseres Altärchens besonders augenfällig, da, was durchaus nicht immer der Fall, der Deckel beweglich und verschließbar ist. Kleinschmidt ist ferner geneigt, anzunehmen, es handle sich in der Urkunde um einen Schrein für die Hauptreliquien der beiden Dompatrone und er findet dann ein Kästchen von der Größe unseres Portatiles zu klein und auch zu gering für eine reiche Domkirche. Auch der hohe Preis, den die Urkunde erwähnt, scheine für einen großen Reliquienschrein zu sprechen. Tatsächlich sind aber um 1100 jene später so beliebten großen Schreine sonst noch nicht nachweisbar, wenn sie auch bald nachher aufzutreten beginnen. Hätte aber der Bischof einen großen Schrein zur Bergung der Hauptreliquien der beiden Heiligen bestellt, so könnte man allerdings schon eher, mindestens aber vom Standpunkte Kleinschmidts aus erwarten, daß sowohl dieser Zweck wie auch die Größe des Schreines, die zu jener Zeit sicher etwas Neues und Ungewöhnliches gewesen

[1]) Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrg. 1903, Sp. 329.

wäre, in der Urkunde Erwähnung gefunden hätten, um so mehr als die Urkunde sich ja in etwa über den Schrein näher ausläßt, indem sie ihn als ein sorgfältig geziertes Werk bezeichnet. Es ist aber überhaupt die Annahme durchaus unbegründet und unberechtigt, daß die Hauptreliquien des hl. Liborius mit den Reliquien des hl. Kilian, die man in Paderborn besaß, jemals gemeinsam in einem großen Schrein geborgen worden wären. In diesem Falle wäre doch zweifellos der Schrein ausdrücklich als „Schrein der Heiligen Kilian und Liborius" bezeichnet worden. Nun wissen wir aber bestimmt, daß auch jener Vorgänger des jetzigen Liborischreines, den Christian von Braunschweig 1622 einschmelzen ließ — das wäre nach Kleinschmidt offenbar das scrinium der Urkunde gewesen —, ein ausschließlich für die Überreste des hl. Liborius bestimmter Schrein war. Das ergibt sich aus den Angaben einer Vatikanischen Handschrift des 12. Jahrhunderts, die unter sechs Schatzstücken des Paderborner Domes auch das aureum scrinium S. Liborii erwähnt.[1]) Vom hl. Kilian ist dabei keine Rede. Dasselbe ergibt sich ferner aus einer im Archiv des Paderborner Domkapitels erhaltenen Pergament-Urkunde des Jahres 1622, die über die bald nach dem Raube Christians vorgenommene Rekonziliation des verwüsteten Hochaltars, auf dem der Liborischrein gestanden hatte, unter eingehender Schilderung der vorausgegangenen Greuel berichtet. Hier heißt es von Christian von Braunschweig:

Aram hanc Urbis Patriaeque Tutelaribus (Eheu! Eheu! Eheu!) S. LIBORII Exuviis, Tumba praegrandi argentea intersitis ex auro Arabico Imagunculis depositis viduat, totamque evertit.[2])

---

[1]) Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd. XV, S. 575.

[2]) Daß es sich um denselben Schrein handelt, den die ältere Quelle als aureum scrinium bezeichnet, ist sicher anzunehmen. Den mit echt goldenem Bildwerk reich geschmückten und im übrigen gewiß auch vergoldeten Silberschrein in dem älteren kurzen Schatzverseichnis kurzweg als Goldschrein zu bezeichnen, lag nahe. Übrigens ist diese Identität für unsere Frage ohne Bedeutung. Es kommt nur darauf an, daß es in Paderborn nie einen gemeinsamen großen Schrein für die Reliquien des heiligen Liborius und des heiligen Kilian gegeben hat.

„Diesen Altar beraubte und zerstörte er gänzlich, wobei er das Schutzheiligtum von Stadt und Land (ach! ach! ach!) die Überreste des hl. Liborius, einen gewaltigen silbernen mit Figuren aus arabischem Golde gezierten Sarkophag, davonnahm."

Von den Überresten des hl. Kilian ist hier wiederum keine Rede. Es war also auch der ältere große Liborischrein nur für die Reste des hl. Liborius bestimmt und kann in der Urkunde demnach nicht gemeint sein. Handelte es sich also auch sicher nicht um die Hauptreliquien des hl. Liborius, so kann die geringe Größe des Tragaltärchens nicht ins Feld geführt werden. Über die Höhe des Preises für den Schrein können wir uns kein genaues und sicheres Urteil bilden, da wir nicht wissen, wieviel die verliehenen Rechte einbrachten und da von dem in der Urkunde genannten Preise der weitaus größte Teil auf das echt goldene Kreuz entfiel, für das der Bischof im Gegensatz zu dem Altärchen das kostbare Material nicht selbst geliefert hatte. Soviel jedoch können wir sagen, daß die, wie wir sehen werden, außerordentlich reiche und sorgfältig durchgeführte Dekoration des Dom-Altärchens allein schon einen recht beträchtlichen Preis rechtfertigt.

Die Bedenken Kleinschmidts vermögen den Gründen, die für die Identität des Schreines der Urkunde des Bischofs Heinrich mit dem Portatile des Domes sprechen, keinen Abbruch zu tun. Wir sind berechtigt, diese Gleichsetzung nach wie vor als hinreichend begründet anzusehen. Das Altärchen ist im Bezirk der alten Diözese selbst entstanden. Der Benediktinermönch Rogkerus von Helmarshausen ist sein Verfertiger.

Gestalt und Ausstattung des Domportatiles.[1])

Das Tragaltärchen des Rogerus[2]) im Paderborner Domschatz ist ein länglicher Kasten aus Eichenholz, ganz mit Metall überzogen und auf vier Klauenfüßen ruhend. Es mißt 345 mm in der Länge, 212 mm in der Breite und ist einschließlich der Füße 165 mm hoch. Der Deckel und die Bodenplatte sind je 2 cm stark und laden über den Körper des Kastens um etwa $1^1/_2$ cm aus. Beide sind zu den Seitenwänden hin abgeschrägt, derart, daß die Abschrägungen in stumpfem Winkel unmittelbar auf die Seitenwände führen. Der Deckel ist aufklappbar, er bewegt sich in zwei Scharnieren, die auf der rechten, mit dem Bilde des Apostels Petrus geschmückten Langseite befestigt sind. Auf der gegenüberliegenden Seite ist das Schloß angebracht, und zwar nicht ganz in der Mitte, um für das Schlüsselloch eine Stelle zu finden, an der es wenig stört. Die beiden Langwände sind etwas höher als die Schmalwände und greifen beim Schließen in eine Vertiefung des Deckels ein. Hieraus ergibt sich, daß die Beweglichkeit des Deckels so alt ist wie der Eichenholzkasten, und das besagt, daß sie ursprünglich ist, da kein Grund dafür spricht, daß die vorhandene Metallbekleidung einmal auf einen ganz neuen Kasten übertragen worden wäre. Auch das vorhandene Schloß und die Scharniere sind wahrscheinlich ursprünglich.

Die Deckelplatte.

Auf dem Deckel befindet sich in der Mitte der konsekrierte Altarstein, 106×151 mm groß, aus sogenanntem Verde antico, einem bereits im Altertum in der Kunst gern verwandten grünlich-fleckigen Marmor, der als edles fremdländisches Produkt

[1]) Eine gründliche Beschreibung des Altärchens ist notwendig. Alle bisherigen Beschreibungen waren bei weitem nicht erschöpfend und nicht frei von Fehlern, die wir zumeist stillschweigend korrigieren. Hingewiesen sei aber hier wenigstens darauf, daß Bergner in seinem Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland in einer $3^1/_2$ Zeilen umfassenden Beschreibung (S. 270) fünf falsche Angaben macht.

[2]) Wir schließen uns der ziemlich allgemeinen Übung an, indem wir statt des Rogkerus der Urkunde die angenehmere Form Rogerus

im Mittelalter hoch geschätzt und auch sonst an Tragaltären verwendet wurde. Um den rechteckigen Stein legt sich ringsherum ein 15 mm breiter Streifen aus Goldfiligran von sehr geschmackvoller Zeichnung und sorgfältigster Ausführung. Die gekörnten, seitlich nicht abgeflachten Filigrandrähte sind auf ihrer Unterlage aus Goldblech äußerst fest und sauber aufgelötet. Nach innen und außen ist das Ornamentband durch einen kräftigeren Perldraht abgegrenzt. Für das Filigranwerk, das zwischen diese parallelen Drähte eingespannt ist, wurde ein etwas dünnerer Draht verwendet. Das Ganze ist mit silbernen Nägeln derart auf dem Deckel befestigt, daß die in regelmäßigen Abständen auftretenden Nägelköpfe, von kreisförmig gebogenen Filigranendungen umgeben, im Ornament mitsprechen. Sie bezeichnen zugleich die Eckpunkte rechteckiger Räume, innerhalb deren sich dasselbe Filigranmuster stets wiederholt. Letzteres besteht aus zwei vollkommen sich entsprechenden Hälften, deren Zeichnung ein Palmettenmotiv ist. Im Filigran finden sich sogenannte Bindungen, d. h. ringartige Klammern, die mehrere sich berührende Drähte zusammenfassen, und zwar stärkere, die drei und schwächere, die nur zwei Drähte „binden". Auf den eingerollten Endungen der Filigrandrähte sind, soweit sie nicht die erwähnten Nägel einschließen, kleine Goldkügelchen aufgelötet. Letztere sind zwar, da sie auf dem Deckel der Abnutzung stark ausgesetzt waren, nur noch in abgeplatteten Resten erhalten. Es handelt sich aber hier ganz ersichtlich nie um das Korn des Filigrans selber, sondern stets um etwas zu letzterem Hinzugefügtes, dessen ursprüngliche Kugelgestalt aus dem Zustande der besser erhaltenen Filigranpartien an der vorderen Schmalseite des Tragaltärchens mit Sicherheit erschlossen werden kann.

Die Flächen, die zwischen dem beschriebenen Filigranstreifen und dem äußeren Rande des Deckels liegen, sind mit je zwei silbernen niellierten Platten und Streifen bedeckt, die, wie die

---

gebrauchen. Wie ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Geh. Archivrats Philippi-Münster verdanke, findet sich der Name unseres Meisters im Corveyer Fraternitätsbuch des Staats-Archivs zu Münster auf der dem Kloster Helmarshausen gewidmeten Seite in der Form Roggerus.

ganze übrige Metallbekleidung des Kastens, mit regelmäßig verteilten Nägeln befestigt sind. In der Richtung der Langseiten laufen zunächst neben dem Filigranbande und mit diesem abschneidend zwei schmale Niellostreifen rein ornamentalen Charakters her. Beide sind mit einem eigenartigen, kräftigen Rankenwerk bedeckt, das sich in der Farbe des Silbers von dem mit einem viel feineren Rankenwerk dicht gemusterten Niellogrund wirkungsvoll abhebt. Die Ranke, die auf den beiden Streifen in entgegengesetzter Richtung verläuft, erinnert an die Ranke der Rückseite des um 1050 entstandenen Essener Goldkreuzes, sie besteht aus zwei wellig geführten Zügen, die sich in regelmäßigen Abständen vereinen und wieder trennen. In die von ihnen umschlossenen inselartigen Gründe senden sie jeweils ein rückläufiges, beiden gemeinsames Blatt aus. Durch die zurückgebogenen Stengel erscheint der Grund, von dem sich das Blatt abhebt, herzförmig gestaltet. Das palmettförmige Blatt, welches auf jedem Streifen sechsmal vorkommt, ist siebenmal gelappt und zugespitzt. Die beiden ersten Blätter auf jedem Streifen sind umgekehrt gestellt und ein wenig abweichend gezeichnet. In all diese Blätter ist ein gleichseitiges, kräftiges Kreuz eingezeichnet, dessen Enden sich erbreitern. In die außerhalb der Hauptrankenzüge liegenden Felder sind rückläufige blumenartig endende Abzweigungen eingefügt. Die erwähnten Blätter mit dem eingezeichneten Kreuz, das übrigens keinerlei liturgische, sondern rein ornamentale Bedeutung hat, sind ungewöhnlich und finden sich in der Metallkunst nur noch auf wenigen Arbeiten, die eben dieses Blattes wegen Rogerus oder doch seiner Schule zugeschrieben werden.[1]) In der gesamten dem Domaltärchen vorausgehenden Kunst findet sich ein ähnliches auf ein Blatt gezeichnetes Kreuz nur auf einer Miniatur des im Anfang des

[1]) Ganz ähnlich, wie auf dem Domportatile findet sich das Kreuzchen auf einem Kreuze des Frankfurter Kunstgewerbemuseums (vgl. H. von Trenkwald „Ein romanisches Vortragekreuz . . . .“ in „Kunst und Kunsthandwerk“, Jahrg. XI, S. 601 ff.) etwas abweichend auf dem sog. Modoalduskreuz des Kölner Kunstgewerbemuseums und auf einem Kreuze der Fritzlarer Domkirche.

11. Jahrhunderts in Regensburg entstandenen Sakramentars Heinrichs II.[1]) Das Blatt hat hier allerdings eine andere Gestalt.

Der Raum zwischen der Mittelpartie und dem Rande der Schmalseiten wird in voller bis an den Langseitenrand durchgehender Breite durch zwei größere, rechteckige Silberplatten ausgefüllt, die mit figürlichen Darstellungen in Niello geschmückt sind. Auf diesen Platten finden wir zunächst je zwei Evangelistensymbole so angeordnet, daß auf jede der vier Ecken des Deckels eines entfällt. Der Zwischenraum zwischen den beiden Symbolen jeder Platte ist mit der Darstellung eines zelebrierenden Bischofs geschmückt. Die Symbole und die dazwischen liegenden Bilder sind alle in einer Richtung gezeichnet und zwingen im Verein mit der beigegebenen Schrift zu der Folgerung, daß das Tragaltärchen mit der durch Treibarbeit ausgezeichneten Schmalseite vor dem Zelebranten stand, der sich seiner zur heiligen Messe bediente.

Die Evangelistensymbole sind in kreisrunde Felder eingezeichnet, deren ornamentale Umrahmung die weit auseinandergebreiteten Flügel der Symbolgestalten und jeweils auch das Ende eines von diesen gehaltenen Spruchbandes überschneidet. Der von den Symbolfiguren freigelassene Grund innerhalb der Umrahmungen ist in kleine, rautenförmige Felder mit eingezeichnetem Kreuz nach Art eines Stoffmusters aufgeteilt. Auf den Schriftbändern, die den Symbolen beigegeben sind, steht nicht der Name des betreffenden Evangelisten, sondern, was weit seltener begegnet, der Anfang des jeweiligen Evangelientextes. Die Symbolgestalten sind alle nach außen gerichtet, jedoch mit rückwärts gebogenen, also paarweise einander zugewandten Köpfen. Letztere sind sämtlich mit einem einfachen, runden Nimbus umgeben, der in seiner unteren Hälfte stets genau und ohne jeden

---

[1]) Vgl. Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, I. Teil: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Taf. VII, Nr. 17.

Zwischenraum freizulassen in das Flügelpaar eingebettet erscheint.[1])

Auf der oberen Platte finden wir die Symbole jener Evangelisten, die zugleich Apostel waren: Matthäus und Johannes, auf der unteren die der Apostelbegleiter Lukas und Markus. Oben rechts erscheint der Adler, der mit seinen Klauen ein Spruchband hält mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums: IN PRINC(IPIO) ERAT V(ERBUM). In der Zeichnung des Tieres offenbart sich sofort die ungemein sichere, in schwungvollen Linien arbeitende Hand des Meisters. Die Rahmung ist mit einem schräg stehenden, im Profil gezeichneten Blatt, Akanthus oder Palmette, geziert, ein Motiv, das auf Miniaturen des 10. und 11. Jahrhunderts häufig begegnet. Dem Adler entspricht auf der linken Seite der oberen Platte der Engel als Symbol des Evangelisten Matthäus mit dem Anfang des Matthäus-Evangeliums: LIBER GENER(ATIONIS) IH. $\overline{XP}$I. Hier ist die Rahmung mit einem exakt gezeichneten Palmettenfries geschmückt, wie er in der Buchmalerei des frühen Mittelalters ebenfalls geläufig ist. Der Engel, dessen Haar lang herunterfällt, ist mit Tunika und Mantel bekleidet. Mit der Rechten hält er den Anfang des Spruchbandes, während die geöffnete Linke bis zur Schulterhöhe im Redegestus emporgehoben ist. Rogerus hat versucht, die ganze Figur in dem beschränkten Rundfelde unterzubringen, indem er den Körper parallel der Umrahmung derart bog, daß neben der linken Hand in gleicher Höhe mit ihr ein unbekleideter Fuß sichtbar wird, während der andere (in Profilzeichnung) etwas tiefer zum Vorschein kommt.[2]) Auf der anderen

[1]) Diese Flügelbehandlung, die sich auch in dem Hildesheimer Evangeliar Nr. 18 und auf dem Deckel des Helmarshausener Evangeliars im Trierer Domschatz findet, glaubt H. H. Josten auf den Orient zurückführen zu können. (Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 im Domschatz zu Hildesheim, 1909, S. 42.)

[2]) Diese Einzelheiten sind selbst am Original schwer festzustellen. Das Silber ist im Laufe der Zeit oxydiert, so daß die Niellozeichnung sich nicht mehr scharf von ihm abhebt. An manchen Partien ist sogar die Oxydation so stark, daß sich in vollständiger Umkehrung des ursprünglichen Zustandes heute die Niello-Zeichnung als das Hellere von

Seite flattert ein Stück des Mantels weit ab, so daß sein Ende außerhalb der Umrahmung zum Vorschein kommt und so mit dem unter dem Rahmen heraustretenden Spruchbandstücke korrespondiert. Auf der unteren Platte finden wir links den geflügelten Löwen des hl. Markus und rechts den geflügelten Ochsen des hl. Lukas, deren Zeichnung Rogerus augenscheinlich mehr Schwierigkeit bereitet hat als die des Adlers. Die Tiere sind zwar kraftvoll, aber weniger stilvoll und etwas ungelenk gezeichnet. Mit ihren vier Füßen suchen sie die Spruchbänder zu halten, die mit den Texten: FVIT IN DIEBVS (Lukas) und VOX CLAMANTIS (Markus) beschrieben sind. In der letztgenannten Inschrift sind die Buchstaben NT ligiert gegeben. Die Motive der Rahmenfüllung sind dieselben wie oben, wobei die in den Diagonalen des Deckels liegenden übereinstimmen. Die Kreise aller Rahmungen sind unter Anwendung des Zirkels äußerst sauber und genau ausgeführt. Die Ansatzstelle des Zirkels ist jeweils von einem Nagel durchbohrt.

Von besonders hohem Interesse sind die beiden figürlichen Darstellungen, die sich auf beiden Nielloplatten zwischen den Evangelistensymbolen finden. Daß hier zelebrierende Bischöfe dargestellt werden, ist freilich nichts Neues, hierzu fand Rogerus vielmehr bereits Vorbilder. Speziell in der Miniaturmalerei des 11. Jahrhunderts begegnen uns solche Darstellungen mehrfach, so auf dem Widmungsbilde des in Regensburg im Anfang des 11. Jahrhunderts entstandenen Utakodex der zelebrierende heilige Erhard und auf dem etwa gleichzeitigen Widmungsblatt der Evangelienhandschrift Nr. 18 des Hildesheimer Domschatzes der hl. Bernward, der das Evangelienbuch auf den Altar legt.

Auf der oberen Nielloplatte ist Bischof Meinwerk von Paderborn († 1036) zelebrierend dargestellt. Der Altar, vor dem der Bischof steht, ruht auf stark profiliertem Sockel, der aus einem nach oben S-förmig sich verjüngenden Wulst, einem Rundstab, einer großen Kehle und wiederum einem Rundstab gebildet ist.

---

dem schwärzlich-violetten Silber abhebt. Gute, vergrößerte Abbildungen der Deckel-Niellos bringt M. Rosenberg in seiner Geschichte der Goldschmiedekunst, Abteilung Niello, Frankfurt 1908, S. 12 ff.

Der Altar ist mit einer Decke belegt, die in starkem symmetrisch angeordneten Gefält bis auf den Sockel herabfällt. Sie ist am Rande mit einem breiten, durch Kreise ornamentierten Saum geschmückt. Auf der Altarmensa steht lediglich ein einfaches Kreuz ohne Korpus mit dreibeinigem Fuß. Es dürfte sich hier um den frühesten kunstgeschichtlichen Beleg für das Auftreten des Kreuzes auf dem Altare handeln.[1]) Wurde früher das auf einer Stange befestigte Prozessionskreuz bei der heiligen Messe neben oder hinter dem Altare in einem geeigneten Ständer aufgepflanzt, so ist auch hier, im Augenblicke der Einbürgerung des Altarkreuzes, noch nicht an ein Altarkreuz im heutigen Sinne zu denken. Es nandelt sich vielmehr sicher in der Zeit, der unser Altärchen angehört, um ein Kreuz, das zugleich als Prozessionskreuz wie als Altarkreuz diente, indem es mittels eines Dorns sowohl auf einer Tragstange wie auf einem Dreifuß befestigt werden konnte.

Meinwerk hält mit beiden Händen einen Kelch empor, wobei der Manipel in Gestalt eines durch Quadrate mit eingezeichneten, X-förmig gestellten Kreuzen ornamentierten Streifens mit trapezförmig erbreiterten, befransten Enden unter dem Fuße des Kelches auf beiden Händen ruht. Der Manipel war nach der am meisten begründeten Ansicht anfangs ein Sudarium, jedoch nicht im Sinne eines zu praktischer Verwendung dienenden Schweißtuches, sondern in dem eines Anstandstuches, eines Etikettetuches.[2]) Seit dem 9. Jahrhundert etwa in einen Zierstreifen verwandelt, wurde er zunächst in der Hand getragen, ein Brauch, der im 12. Jahrhundert schwindet, indem er mehr und mehr seinen Platz auf dem linken Arme fand. Da alle übrigen Bischofsgestalten unseres Altärchens den Manipel, soweit er sichtbar wird, bereits auf dem linken Arme tragen, ist die Art, wie Meinwerk ihn trägt, interessant als spätes Beispiel des Tragens in der Hand. Ganz einzig dürfte aber diese Darstellung

[1]) Vgl. Witte, Die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen, Berlin 1913, S. 54.

[2]) Braun, Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient, 1907, S. 554 ff.

sein, sofern der Manipel hier über beiden Händen liegt, so daß der emporgehobene Kelch auf dem Manipel steht. Ob die Darstellung dem wirklichen Gebrauche genau entspricht, möchte ich dahingestellt sein lassen. Jedenfalls bedienten sich in Rom zeitweise die Diakonen des Manipels, um den zur Konsekration bereiteten Kelch anzufassen.[1]) Es mag jedoch sein, daß eine Freiheit des Künstlers anzunehmen ist. Aber so viel dürfte die Darstellung doch beweisen, daß der Manipel um 1100 in Deutschland noch nicht seinen festen Platz auf dem linken Arme gefunden hatte. Der Kelch, den Meinwerk emporhält, hat einen niedrigen, flachen Fuß. Die große in der oberen Hälfte stark eingezogene Kuppe ruht unmittelbar auf dem kräftigen Knauf, der die Gestalt einer abgeplatteten Kugel hat. Die Kuppe ist mehr hoch als breit und in der unteren Hälfte mit blattartigen Rippen, an der Einschnürung mit Ornamentstreifen verziert. Auf dem Kelch ruht die Patene, die in der Mitte eine runde Vertiefung hat. Der Umriß der Patene scheint die Gestalt eines Vierpasses zu haben. Auf der Mitte der Patene ist die mit einem Kreuz bezeichnete Hostie stehend dargestellt.

Der Bischof steht unbedeckten Hauptes vor dem Altare, er trägt eine bis zum Boden herabreichende, die beschuhten Füße freilassende Albe, deren eng anliegende Ärmel bis an die Handgelenke reichen. Über der Albe trägt er die Stola, deren ebenfalls trapezförmig erweiterte und mit Fransen gezierte Endungen fast bis auf die Füße reichen. Im übrigen ist die Stola verdeckt durch die Dalmatika, deren weite und kurze Ärmel den Unterarm zum Teil noch bedecken. Die Dalmatika ist unten umsäumt mit einem breiten Ornamentband, das auch die beiden seitlichen Schlitze des Gewandes in rechtwinkliger Zeichnung umzieht. Das Ornament besteht aus Quadraten, in die X-förmig gestellte Kreuze eingetragen sind. Wenn auch im Gegensatz zum Kopf, der in ausgesprochener Profilstellung gegeben ist, der Körper Meinwerks im Halbprofil gezeichnet ist, so daß noch die zweite Schulter sichtbar wird, so bedeutet es doch einen gewissen Gewaltakt, wenn

---

[1]) Braun, a. a. O., S. 521.

Rogerus, offenbar um beide Seitenschlitze sichtbar zu machen, die Dalmatika in ihrer unteren Partie in durchaus frontaler Zeichnung darstellt. Hier werden auch die Clavi der Dalmatik sichtbar. Sie sind mit Fransenbüscheln beiderseits besetzt. Über der Dalmatik trägt Meinwerk die Kasel, die, glockenförmig geschnitten, bis an den Ornamentsaum der Dalmatika herabgeht und deren Stoffülle auf den Armen zusammengerafft ruht. An den äußeren Säumen des Meßgewandes begegnen uns gereihte längliche Rechtecke, die jedoch nicht als Ornament, sondern als schematisiertes Gefält aufzufassen sind. Das Haar Meinwerks ist vollkommen kraus. Eine kleine Tonsur ist sichtbar. Kinn und Wangen sind wie mit Bartstoppeln punktiert.

Über dem Altarkreuz erscheint aus einem ornamentierten Kreissegment heraus von der Seite her eine segnende Hand, deren Gelenk von einem Gewandstück (nicht Ärmel) bedeckt ist. Es ist die Hand Gottes, die schon in der altchristlichen Kunst als Symbol Gottes, göttlicher Allmacht und Gnade, sehr häufig dargestellt wurde und als bequeme Abkürzung auch in der frühmittelalterlichen Buch- und Metallkunst äußerst beliebt war. Die Finger der Hand sind zum sogenannten lateinischen Segensgestus gestellt, indem die drei ersten Finger ausgestreckt, der Ringfinger und der kleine eingebogen sind.[1]) Gewöhnlich ragt die Hand Gottes aus einer Wolke hervor. Hier ist, wie auch sonst oft, aus der stilisierten Wolke ein Ornamentbogen geworden, der zugleich die Szene gegen das Evangelistensymbol hin abgrenzt. Der kräftige Ornamentbogen ist übrigens an der Außenseite von einem schmäleren begleitet, der von der Hand überschnitten wird, so daß der Eindruck entsteht, als rage die Hand zwischen zwei ungleich großen Scheiben hervor, wofür es ebenfalls in der Buchmalerei an Beispielen nicht fehlt. Der Grund des Mittelfeldes ist, soweit er von der beschriebenen Darstellung freigelassen ist, durch Schrift und Musterung belebt. Links vom Bischof liest man, auf vier horizontale Streifen verteilt, in Kapitalschrift, der wie überall am Altärchen einzelne Unzialen untermischt sind:

[1]) Im sogenannten griechischen Segensgestus berührt der Daumen den Ringfinger, der hier allein eingebogen ist.

MEINWERCVS EPS. Die Endung VS ist als Ligatur ausgeführt, das P wie stets in der Abkürzung für Episcopus auf unserem Altärchen durchstrichen. Zwischen diesen Schriftreihen läuft ein dichtgezeichnetes Doppelranken-Ornament, das dem der schmalen Niellostreifen des Deckels verwandt ist. Dasselbe Ornament füllt, ohne Unterbrechung durch Schriftreihen, den Grund rechts und links neben dem Altare sowie auch die Ecken der Platte, soweit sie von den Evangelistensymbolen nicht bedeckt sind. Über dem Altare ist, von einer vereinzelten am oberen Plattenrande durchlaufenden Ranke abgesehen, der Raum mit sechs durch Doppellinien auseinandergehaltene Schriftzeilen bedeckt. Der durch den Kelch und das Altarkreuz teilweise auseinandergerissene Text lautet:

CALICEM SALVTARIS ACCIPIAM ET NOMEN D(OMI)NI
INVOCABO.

Das ET ist durch die dem heutigen & ähnliche Kürzung gegeben, der Schlußbalken des N in DNI ist durchstrichen. Diese Worte werden nach dem geltenden Meßformular vom Priester gesprochen, bevor er sich mit dem Kelche segnet und das heilige Blut sumiert. Die Darstellung will zu diesem Kommuniontext, weil die Hostie schon sumiert sein müßte, nicht recht passen. Es ist aber auch nicht anzunehmen, soweit ich unterrichtet bin, daß dieser Text zur Zeit des Rogerus an einer anderen Stelle der heiligen Messe gesprochen wäre. Nach heutigem Ritus hebt der Priester nur einmal Kelch und Hostie zugleich empor, und zwar am Schlusse des eigentlichen Kanon unmittelbar vor dem Pater Noster. Dabei wird jedoch die Hostie mit der Hand gehalten. Am wahrscheinlichsten dürfte es doch wohl sein, daß Rogerus die Opferung hat darstellen wollen, wobei er sich die Freiheit nahm, die getrennte Darbringung der Hostie und des Kelches in einen Akt zusammenzuziehen. Dafür spricht jedenfalls, daß das andere Zelebrationsbild unseres Altärchens die im Anschluß an die Opferung stattfindende Inzensation des Altares darstellt. Den Text wird man sich so erklären, daß Rogerus zu dem Bilde, in dem der Kelch eine so wichtige Rolle spielt, einen auf diesen irgendwie bezüglichen Text heranzog.

Auf der unteren Nielloplatte des Deckels ist Bischof Heinrich zelebrierend dargestellt. Die Darstellung ist der bereits beschriebenen sehr ähnlich. Das Sockelprofil des Altares, vor dem der Bischof steht, ist hier etwas niedriger und entbehrt der Gliederung durch eine Hohlkehle. Es besteht aus einem Viertelsstab und zwei Rundstäben. Der Altar mit seiner Decke entspricht dem der Meinwerk-Szene, dagegen fehlt das Kreuz. Dafür aber steht hier auf dem Altare ein Tragaltärchen in Gestalt eines Kastens, der auf vier Füßen ruht. Obwohl die jeder Perspektive entbehrende Zeichnung darüber im Unklaren läßt, ist doch, da quadratische Schrein-Tragaltäre sehr selten sind, anzunehmen, daß der Kasten rechteckig und daß die dem Beschauer zugewandte, mit fünf einfachen Bogen dekorierte Seite eine Langseite ist. Da der zelebrierende Bischof, durch Beischrift als HEINRICVS EPS bezeichnet, offenbar identisch ist mit dem Heinricus presul der Widmungsinschrift, so ist das Altärchen des Niellobildes offenbar als Nachbildung eben des von Heinrich gestifteten anzusehen, auf dem es selbst abgebildet ist. Dafür spricht die Aufteilung der Langseite durch fünf Bogen, wie sie ja auch an unserem Portatile durchgeführt ist und der Umstand, daß das Altärchen mit der Schmalseite vor Bischof Heinrich steht, was ebenfalls mit der Anordnung unseres Portatiles übereinstimmt. Nur auf die Ausladung des Deckels und der Bodenplatte wurde verzichtet, was sich als eine im Interesse der Deutlichkeit bei so kleinem Maßstab vorgenommene Vereinfachung ausreichend erklärt. Auf dem Altärchen steht ein Kelch von gleicher Form und ganz ähnlicher Dekoration wie der des Bischofs Meinwerk. Auf demselben ruht wieder dieselbe Patene und darauf die Hostie genau wie oben. Die Kleidung des Bischofs entspricht derjenigen Meinwerks. Auch hier sind die auffälligen Rechtecke am Kaselsaum, der vom rechten Arm herabfällt, eingezeichnet. Die Dekoration des Dalmatik-Saumes ist hier durch Kreise bewirkt. Dieselbe Dekoration schmückt einen Saum am vorderen Halsausschnitt der Kasel, der bei Meinwerk fehlt. Der Bischof hält mit der Linken einen einfachen, nur mit einem Knauf gezierten Krummstab, während die erhobene Rechte ein Rauchfaß schwingt.

Das Rauchfaß ist von kugeliger Gestalt, der Unterteil ist nach Art der Kelchkuppe, der Oberteil durch Rundbogenfenster geziert. Der Bischof ist bartlos, das tonsurierte Haar fällt in großen Lappen bis ans Ohr. Der Manipel ist hier ausnahmsweise nicht sichtbar; da die Haltung der Figur für eine deutliche Zeichnung desselben ungünstig war, ist er weggelassen. Die Hand Gottes erscheint wiederum, diesmal von oben, ganz ähnlich wie auf dem anderen Bilde, wie aus zwei Scheiben heraus. Die Anordnung von Schrift und Ornament entspricht ebenfalls der bereits beschriebenen Platte. Links vom Bischof lesen wir HEINRICVS EPS. Hier ist H und E ligiert und das VS durch die übliche Kürzung (9) gegeben. Die Inschrift über dem Altar lautet:

DIRIGATVR ORATIO MEA SICVT INCENSVM IN CONSPECTV TVO D(OMI)NE D(EVS).

Dieser Text gibt die Einleitung der Worte, die der Priester bei der Inzensation des Altares nach dem Offertorium spricht.[1]) Die Szene entspricht nur darin dem heutigen Ritus nicht, daß die Patene mit der Hostie auf, statt vor dem Kelche liegt. Vielleicht ist hier wieder eine Freiheit des Künstlers anzunehmen, der die Patene neben dem Kelch auf dem kleinen Altärchen kaum unterbringen konnte.

Donatorenbilder begegnen auf Tragaltären äußerst selten, niemals aber sonst an so bevorzugter Stelle auf dem Deckel. Wenn Bischof Heinrich diese Anordnung traf, so spricht sich darin wohl die Wichtigkeit aus, die er der von ihm bestellten Arbeit zuerkannte. Die Darstellung des Bischofs Meinwerk erklärt sich als Gegenstück zu dem Stifterbilde. Meinwerk ist nicht etwa als Heiliger dargestellt, sonst würde das jedem Heiligennamen vorausgestellte Sanctus sicher nicht fehlen. Er wurde gewählt als der bedeutendste Amtsvorgänger des Bestellers, der namentlich für die kirchliche Kunst Hervorragendes geleistet hatte. Man möchte fast meinen, daß Bischof Heinrich auch in einem gewissen Stolz Meinwerk, den Erbauer von fünf Kirchen

[1]) In dem heute üblichen Text steht das Domine (ohne Deus) hinter dem ersten Wort. Der Vers ist Psalm 140, 2 (Vulgata).

in Paderborn, sich gegenüberstellt, um zu zeigen, daß er ihn durch den Besitz eines so kostbaren Altärchens, dessen jener noch entbehrt, überflügelt habe.

Den äußeren Rand des Deckels bilden einfache, von Kordeldrähten[1]) eingefaßte vergoldete Silberblechstreifen von 18 mm Breite, die mit 14 Steinen und mit ebenso vielen vierblätterigen Metallrosetten alternierend derart besetzt sind, daß auf den Schmalseiten ungefähr quadratische, auf den Langseiten dagegen rechteckige Zwischenräume zwischen ihnen freibleiben, die durch je fünf regelmäßig verteilte Nieten einen Anflug von Dekoration erhalten haben. Unter den Steinen befinden sich vier rechteckige, rundlich gewölbte Malachite, drei ovale Bergkristalle, davon einer flach, die beiden übrigen in Cabuchon-Schliff, zwei ovale, ziemlich flache Amethyste, zwei ovale Cabuchons aus Rosenquarz, ein rechteckiger blauer Glasstein mit pyramidalem Facette-Schliff und endlich zwei ovale Intaglien. Von letzteren zeigt der eine, aus schwärzlichem Onyx (?) geschnitten, eine bekleidete männliche Figur, die in der Linken einen Stab und in der Rechten etwas hält, das wie zwei Löffel aussieht. Neben dem Haupte ist ein lateinisches N eingraviert. Der andere Intaglio, aus weißlichem Onyx, zeigt ein schreitendes vierbeiniges Fabeltier. Die Steine sind gefaßt durch gekerbte Blechstreifen, deren blattartige gravierte Klammern angedrückt sind. Die Fassung ist umzogen von einem auf dem Blechstreifen aufliegenden, dünneren Kordeldraht. Die einfachen Rosetten zeichnen sich genau in den Umriß eines Quadrates ein, haben in der Mitte einen Knopf und vier ziemlich breite, gewölbte, spitz zulaufende Blätter, auf denen durch je zwei Striche eine Mittelrippe eingezeichnet ist.

Die ein Zentimeter breite, senkrechte Kante der Deckelplatte des Tragaltärchens ist mit einem Silberstreifen benagelt, der durch niellierte Schrift, die von zwei parallelen Linien auf jeder Seite gerahmt ist, belebt wird. Die ganz umlaufende Schrift gibt nichts anderes als die Namen der auf den Seitenwänden dargestellten heiligen Gestalten. Es wird davon gegebenen

[1]) Bestehend aus zwei umeinander gewundenen Drähten.

Ortes Notiz genommen werden. Hier sei nur bezüglich aller Inschriften des Tragaltärchens bemerkt, daß die Buchstaben A, E, M und N bald als Kapitale, bald als Unziale ausgeführt sind, und zwar wiegt bei E und M der Gebrauch der Unziale vor, während er bei A und N selten ist.

Die Abschrägung der Deckelplatte, die zu den zurückliegenden Seitenwänden hinführt, ist mit einem rohen, gänzlich ungeschmückten Silberblechstreifen benagelt, derart, daß die Nägel rechteckige Räume abteilen, in deren Mitte jeweils ein weiterer Nagel sitzt.

Die vordere Schmalseite.

Die dem zelebrierenden Priester zugewandte Schmalseite des Tragaltärchens hat eine bevorzugte Behandlung erfahren. Sie allein ist durch plastischen Schmuck ausgezeichnet. Wir finden hier drei Relieffiguren, die aus ein und derselben Silberplatte ziemlich stark hervorgetrieben sind. In der Mitte erblicken wir das seit dem 5. Jahrhundert auftretende Bild der sogenannten Majestas Domini oder des Rex gloriae, d. h. Christus, in seiner göttlichen Majestät und Verklärung thronend, umgeben vom Strahlenkranze bzw. einem die ganze Figur umgebenden Nimbus. Auf unserem Altärchen thront Christus, umgeben von einem prächtigen Großnimbus[1]) von kreisrunder Form, der aus Filigran gebildet und mit Steinen und Perlen durchsetzt ist. An der Deckelkante oberhalb der Figur liest man die beschädigte Inschrift: [IHS]. XPC. Das P ist durchstrichen. Die zur Rechten Christi angebrachte Figur ist durch die Überschrift als S$\overline{\text{CS}}$. KILIANVS, die zur Linken als S$\overline{\text{CS}}$. LYBORIVS bezeichnet. Als Sitz Christi erscheint ein röhrenförmiges Gebilde mit nach unten gebogenen, bis zum Nimbus führenden Enden, das man als Kissen auffassen könnte, während es in Wirklichkeit trotz der quer geführten Ornamentbänder, die es schmücken, nichts anderes ist als der schematisierte und ins Plastische übersetzte Regenbogen. Das

[1]) Die Bezeichnung Mandorla für nicht mandelförmige Großnimben, die vielfach üblich ist, sollte man vermeiden.

von einem in den Großnimbus einschneidenden Kopfnimbus umgebene Haupt Christi ist übergroß und von grober Bildung. Die Augen „glotzen“. Über der sehr niedrigen Stirn teilt sich das glatt gescheitelte Haar nach beiden Seiten und fällt, die Ohren frei lassend, bis in den Nacken. Die Rechte hält Christus in Haupteshöhe im lateinischen Segensgestus empor. Mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, das auf dem Knie Stütze findet. Auf der ersten Seite des Buches liest man: EGO SV(M), auf der zweiten die Fortsetzung QVI SV(M)[1]) An der Form des Buches ist beachtenswert ein in der Mitte über dem Rücken emporsteigender Bügel. Es ist bekannt, daß im Mittelalter kostbare Handschriften angekettet wurden. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Vorrichtung zum Befestigen der Kette. Christus erscheint in antiker Gewandung. Als Untergewand trägt er eine Tunika, deren Halssaum mit dicht gereihten, plastischen, X-förmig gestellten Kreuzchen geschmückt ist, einem Ornament, das Rogerus überhaupt sehr gern verwendet. Auf der rechten Brustseite und über dem rechten Fuße wird einer der Clavi der Tunika sichtbar; er ist in Quadrate aufgeteilt, in die je ein vertieftes X-förmiges Kreuzchen eingezeichnet ist. Über der Tunika trägt Christus einen Mantel, von dem ein Ende sich von der linken Schulter über den linken Arm und, durch diesen geteilt, bis zum Knie herabsenkt. Auf der rechten Schulter kommt der Mantel wieder zum Vorschein, verschwindet dann aber hinter dem erhobenen rechten Arm. Unter diesem hervorkommend, ist er quer vor dem Leibe hergezogen, wobei er in starkem Gefält das rechte Bein fast ganz verhüllt, während er das linke vom Knie an frei läßt. Über dem rechten Knie sieht man eine auf den Mantel gesetzte, mit Kreisen ornamentierte Borde. Die unbekleideten Füße greifen auf den Großnimbus über. Letzterer liegt etwas erhöht, indem der Grund, auf dem das, wie auf dem Deckel so auch hier aus Gold hergestellte Filigranwerk aufgelötet wurde, um 1—2 mm aus der Metallfläche emporgetrieben wurde. Der Großnimbus ist nach innen und außen durch einen sehr

[1]) II. Mos. 3, 14.

sorgfältig gearbeiteten Perldraht begrenzt. Die Bahn zwischen diesen beiden Kreisen ist mit 12 Perlen und 11 Steinen, die alternieren, geschmückt, während die kleinen, freibleibenden Lücken mit eingerollten Filigranschnörkelchen gefüllt sind. Von den Steinen sind zwei verloren; vorhanden sind noch vier längliche, lanzettförmige Smaragde und fünf rundliche Karneole. Die Fassungen der Steine und Perlen bestehen aus einem sehr dünnen, hochkant gestellten Blechstreifen, der nicht eingekerbt ist wie die Fassungen des Deckels. Die kreisförmig oder oval gebogenen Fassungen sind dort, wo die Enden zusammentreffen, nicht zugelötet, um ein Andrücken an den Stein zu erleichtern. Sie sind sämtlich von einem sehr feinen Perldraht umzogen, der jedoch nicht auf dem Grunde aufliegt, wie der Kordeldraht der Fassungen des Deckels, sondern etwas oberhalb des Bodens auf die Fassung gelötet ist. Auf den Einrollungen der Filigranschnörkel sind feine Goldkügelchen aufgelötet, die sich an dieser Stelle ganz unversehrt erhalten haben, da das Filigran hier durch die vorspringende Deckel- und Bodenplatte geschützt liegt. Der das Haupt Christi umgebende Kreuznimbus, der in den Großnimbus bis an dessen äußeren Rand hineinragt, liegt noch etwas höher als letzterer. Die drei sichtbaren Balken des Kreuzes sind durch drei viereckige blaue Steine in Kastenfassung (gleich jener des Großnimbus, jedoch ohne umschnürenden Perldraht) bezeichnet. Die Steine sind ganz flach und ragen über die Fassung nicht empor, so daß sie an die sonst längst aus der Übung geschwundene sogenannte Zellverglasung erinnern. Die Zwischenräume zwischen den Steinen sind durch elegant gezeichnete Filigranranken mit aufgesetzten Kügelchen geschmückt.

Die Gestalten der Heiligen Kilian und Liborius sind, wie bemerkt, aus derselben Platte herausgetrieben, wie die Christusfigur. Beide stehen auf niedrigen Schemeln, die der Künstler in schräger, perspektivischer Ansicht zu geben versuchte, wie dies gerade bei der Wiedergabe der Fußschemel auch in sonst ganz frontalen Darstellungen seit Jahrhunderten üblich war. Die Schemel sind flach und ohne Füße und auf der Oberfläche durch

ein den Kanten parallel laufendes Linienpaar geschmückt. Die beiden Heiligen stehen darauf mit beschuhten Füßen, und zwar sind die Schuhe durch einen Besatz in Gestalt eines Kreuzes mit schräg gerichteten Armen als Bestandteil der liturgischen Kleidung charakterisiert. Die bischöfliche Gewandung ist bei beiden Figuren im wesentlichen dieselbe, wie die der beiden Bischöfe des Deckels. Nur ist hier manches deutlicher gegeben. Sodann haben die Stolen und Manipel hier statt der trapezförmigen rechteckige Enderbreiterungen und entbehren der Fransen. Die Seitenschlitze an der Dalmatika sind schon mehr Ausschnitte als einfache Schlitze. Sie sind wiederum im Gegensatz zur Wirklichkeit stark in Sicht gerückt, wohl um die Ornamentverbrämung recht deutlich zu zeigen, die übrigens hier nicht rechtwinklig, sondern im Bogen um die Schlitze geführt ist. Die Säume sind wieder mit den bei Rogerus so sehr beliebten plastischen, X-förmig gestellten Kreuzchen oder Kreuzsternchen geschmückt. Die Clavi mit den Fransenbüscheln, die wir auf den Niello-Darstellungen des Deckels korrekt eingezeichnet fanden, sind hier offenbar an unrichtiger Stelle gegeben. Sie müßten auf dem sichtbaren Vorderteil der Dalmatika innerhalb des von den Seitenschlitzen begrenzten Gewandteiles erscheinen, stoßen jedoch unmittelbar auf die Seitenschlitze, während beim hl. Liborius einer sogar noch mehr nach hinten verlegt erscheint. Die Clavi sind durch zwei sehr nahe beieinander liegende Striche gegeben, die Fransen durch je drei gewellte Linien. Aus dieser Anordnung der Clavi ergibt sich, daß Rogerus zwar auf die Wiedergabe jeder kleinen Einzelheit Gewicht legt, daß er jedoch, was korrekte Darstellung angeht, kein blindes Vertrauen verdient. Die Verlegung der Clavi geschah ganz offenbar, um sie besser zur Geltung zu bringen. Der Manipel ist ziemlich lang. Er ruht auf dem linken Unterarm, und seine beiden Enden sind nicht, wie heute üblich, verbunden. Beim hl. Liborius ist er durch Quadrate mit vertieften Kreuzsternchen, beim hl. Kilian durch solche mit vertieften, X-förmig gestellten Kreuzen verziert. Die Dalmatiken haben hier auch mit Kreisen oder X-Kreuzchen ornamentierte Besätze an den Ärmelenden. Die Kaseln haben Glockenform. Auf den

Ärmeln gerafft, fällt der Vorderteil in starkem, spitzwinkligem Gefält herab. Die Mitte des Vorderteils ziert ein mit Quadraten und eingezeichneten Punkten verzierter Stab von der Breite der Stola, der oben an dem winklig ausgeführten Halsausschnitt in einen breiten Zierbesatz mündet, der auf der Kasel des hl. Kilian die Gestalt eines liegenden Rechtecks und auf der des hl. Liborius die eines unten gerundeten Schildes hat. Der tiefe Halsausschnitt läßt das noch keineswegs verzierte oder versteifte Schultertuch deutlich erkennen.

Die Gestalten der hl. Liborius und Kilian erscheinen unrichtig proportioniert. Die Köpfe entsprechen in ihrer Größe nahezu der des Christuskopfes, obwohl die beiden stehenden Heiligen nur ganz wenig höher reichen als der sitzende Christus. Die beiden Heiligen haben die Proportionen von Kindern, ihr Kopf geht in der Körperlänge nur viereinhalb mal auf, während bekanntlich beim ausgewachsenen Menschen der Körper das achtfache der Hauptlänge hat. Die Köpfe sind von einem schlichten Nimbus umgeben, der etwas über die Grundfläche emporgetrieben ist. Der hl. Kilian hält mit der Rechten in Schulterhöhe ein einfaches, mit einem Knauf geziertes Pedum mit einwärts gerichteter Krümme, die flach geöffnete linke Hand ist im Redegestus über Schulterhöhe emporgehoben. Das Haar des hl. Kilian ist mit lockigen Enden in die niedrige Stirn gekämmt. Auf Oberlippe, Kinn und Wangen scheint ein ganz leichter Bartflaum angedeutet zu sein, ähnlich wie auf dem niellierten Bilde des Meinwerk, bei dem allerdings, wohl infolge der andern Technik, mehr der Eindruck von Bartstoppeln eines Unrasierten vorliegt. Man könnte bei der Undeutlichkeit der Andeutungen mit einer Täuschung rechnen. Immerhin ist zu beachten, daß ein solch flaumartiger Bart gerade in der Zeit, in der unser Altärchen entstanden ist, auch sonst nachweisbar ist, z. B. auf Miniaturen des Evangelienbuchs Heinrichs IV. in Krakau, das Swarzenski um 1090 in Regensburg entstanden sein läßt.[1]) Der hl. Liborius hat dieselbe breite und niedrige

[1]) a. a. O., S. 181 und 188.

Schädelkalotte wie die beiden anderen Figuren der Stirnseite, die Haare sind in die Stirn gekämmt, die sie wie ein Blattrand umziehen. In die blattartigen Büschel sind hier, wie auch beim hl. Kilian, die einzelnen Haare durch gravierte Linien eingezeichnet. Der hl. Liborius hält mit der Linken den Stab mit nach innen gerichteter Krümme, wobei Rogerus wohl von der Absicht geleitet war, in den beiden Bischofsfiguren eine möglichst symmetrische Anordnung durchzuführen. Mit der Rechten hält er in Schulterhöhe ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift D(EV)S M(EV)S. Auch an diesem Buche finden wir einen Bügel über dem Rücken. Er findet sich an unserem Altärchen überall, wo ein aufgeschlagenes Buch gegeben ist, so zum dritten Male auf der hinteren Schmalseite. Bewunderungswürdig ist, wie Rogerus alles an diesen Figuren, selbst die stark vortretenden Hände und Stäbe aus der Platte hervorgetrieben hat. Die Figuren sind aus ziemlich kräftigem Silberblech getrieben und nicht ausgekittet, wie dies bei frühmittelalterlichen Treibarbeiten aus sehr dünnem Metall zur Festigung meist der Fall ist. Sie haben im Laufe der Zeit gelitten. Die Gesichter und insbesondere die Nasen sind eingedrückt, zum Teil durchlöchert. Sie sind jedoch im ganzen recht widerstandsfähig. Die Stärke des Bleches der getriebenen Figuren ist eine solche, daß es möglich war, die feineren Linien des Haares und des Gefältes einzugravieren. Die ursprüngliche Vergoldung ist an vielen Stellen ganz verloren gegangen. Außer der erwähnten Nachgravierung der getriebenen Form ist bemerkenswert, daß die Köpfe besonders stark vorgetrieben sind, so daß die Gestalten, im Profil gesehen, etwas vornüber geneigt erscheinen. Die beiden Bischofsfiguren sind recht steif und unbeholfen und muten an wie primitive Arbeiten in einer ungewohnten Technik. Dazu trägt sehr viel bei die fehlerhafte Proportionierung der Köpfe. Auch die Arme der Bischöfe sind recht mangelhaft behandelt. Es liegt dies wohl daran, daß Rogerus diese Figuren unabhängig von einem Vorbild schuf. Auch weiß er mit der bischöflichen Gewandung, das gilt auch von den Niellobildern des Deckels, nicht so geschickt umzugehen, wie mit der antiken. Sie gerät ihm immer

viel steifer als letztere. Die Majestas Domini ist denn auch um vieles besser. Der sichtbare rechte Arm Christi kommt unverkürzt zur Darstellung. Das antike Gewand ist in ein reiches, bewegtes Gefält gelegt, und steht der Gewandung der Apostel der Langseiten, die den Höhepunkt des Schaffens des Rogerus bezeichnen, kaum nach.

Rechts und links von den getriebenen Figuren ist der schmale noch freie Raum durch zwei ziemlich rohe, mit Kordeldraht eingefaßte vergoldete Silberblechstreifen geschmückt, die mit zwei ovalen und vier rundlichen Steinen (zwei Karneole, ein Bergkristall, ein Rosenquarz, ein blauer Stein und eine rundliche Silberkugel als Ersatz eines ausgefallenen Steines) besetzt sind. Die Fassung ist genau dieselbe wie am Rande des Deckels. Die frei bleibenden Räume zwischen den Steinen und an den Enden sind mit paarweise gesetzten Nägeln durchbohrt. Begrenzt wird die Schmalseite durch sehr starke Perlstäbe, die auf die vier Kanten, in denen sich die Schmal- und Langseiten des Kastens treffen, aufgenagelt sind. Die einzelnen Perlen dieser Stäbe sind stark abgeflacht. Derselbe Schmuck setzt sich übrigens auch auf den entsprechenden Kanten der oberen und unteren Abschrägung fort, doch sind hier die Perlstäbe bis auf Reliefwirkung abgefeilt.

Die hintere Schmalseite.

Die rückwärtige Schmalseite, die durch drei unter Bogenstellungen sitzende Figuren geschmückt ist, steht hinter der beschriebenen vorderen zurück, ist jedoch gegenüber den Langseiten immerhin noch ausgezeichnet. Während nämlich auf letzteren Architektur und Figuren nur graviert wurden, sind hier die sitzenden Gestalten und die sie umrahmenden Bogenstellungen dadurch hervorgehoben, daß der Hintergrund um etwa 2 mm durch Treiben zurückgesetzt ist. So entstand hier ein sonderbares und ganz einzig dastehendes Mittelding zwischen Reliefplastik und flächiger Zeichnung. Überdies sind die so hervorgehobenen Partien nicht bloß graviert, sondern nielliert und heben sich auch farbig von dem allein vergoldeten Grunde ab.

Unter dem mittleren Bogen ist Maria auf einem thronartigen Sitz ohne Lehne dargestellt, der mit einem seitlich ausgreifenden Pfühl bedeckt ist. Die Anordnung der ganzen Figur ist eine sehr strenge, sie ist durchaus frontal und symmetrisch. Maria ist ohne Kind als Orans mit erhobenen Händen dargestellt. Ein aufgeschlagenes, auf dem Schoß der sitzenden Gestalt stehendes Buch mit dem Text: MAGNIFICAT ANIMA ME(A) DO(MINVM) deutet das Gebet an, das der Künstler ihr auf die Lippen legt und erklärt auch in etwa, da es mindestens zum ersten Male vor der Geburt des Kindes gesprochen wurde, dessen Fehlen. Das Haupt Marias ist mit einem Kopftuch bedeckt, das in herabfallendem, symmetrischem Gefält Gesicht und Hals umrahmt. Es ist überdies von einem Nimbus umgeben, der durch ein eingezeichnetes Bogenmotiv vor den Nimben der beiden Begleitfiguren ausgezeichnet ist. Maria trägt ein bis zum Boden reichendes und nur den linken Fuß frei lassendes Untergewand mit enganliegenden bis zu den Händen reichenden Ärmeln, darüber eine am unteren Ende bordierte Tunika mit kurzen, breiten, ebenfalls bordierten Ärmeln und darüber noch einen glockenartigen Überwurf mit Kopfdurchlaß, der vorn in rundlichem Bogen bis in den Schoß herunterfällt und eine Halseinfassung mit drei schildartigen Zierbesätzen aufweist. An der senkrechten Kante des Deckels lesen wir oberhalb Marias die Inschrift:

Ο ΑΓΥΑ ΘΗΩΘΩΚΩC

In der Gestalt Mariens spricht sich deutlicher als in allen übrigen Figuren des Altärchens byzantinischer Einfluß aus. Man beachte insbesondere das Gefält des Kopftuches und die ganze steif-feierliche Anordnung der Figur. Man braucht jedoch nicht anzunehmen, daß Rogerus hier unmittelbar einer byzantinischen Vorlage folgt. Die Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts ist von byzantinischen Einflüssen überhaupt so stark durchsetzt, daß es einer solchen nicht notwendig bedurfte. Jedenfalls hat Rogerus die Inschrift nicht von einer byzantinischen Vorlage übernommen, da er sie sonst nicht so übermäßig fehlerhaft gegeben haben würde. Nahm er aber die bei byzantinischen Madonnen so be-

liebte Inschrift αγια θεοτοκος nicht direkt von einer byzantinischen Vorlage, dann auch wohl das Bild selbst nicht.

Zur Rechten Marias sitzt auf einem Sitz, dessen Holzkonstruktion bis an die Säule der Umrahmung reicht, im übrigen aber nicht ganz klar erkennbar ist, durch die Überschrift [Scs Jo] HANNES gekennzeichnet, der Liebesjünger des Herrn. Auf der andern Seite sitzt auf gleichartigem Sitz ein Apostel, der als SCS IAC[obus] bezeichnet und wohl als Jakobus der Ältere zu deuten ist. Wir fragen uns, warum Rogerus gerade diese beiden Apostel zu Maria gestellt hat. Da er unter der Bogenarchitektur der Langseiten nur zehn Apostel unterbringen konnte, gesellte er zwei zu Maria. Daß er zunächst Johannes hierzu auswählte, lag überaus nahe, denn diesen hatte der Heiland am Kreuze seiner Mutter ausdrücklich zum Sohne gegeben. Deshalb sitzt er hier zur Rechten Mariä, zu der kein anderer Apostel eine gleich nahe Beziehung hat. Wenn Rogerus nun nach einem zweiten Apostel suchte, den er passend neben Maria anbringen konnte, so mußte er wohl zuerst an Jakobus den Älteren denken, weil dieser der Bruder des Johannes, ihres Adoptivsohnes war. Indem Rogerus gerade diese beiden Apostel zur Rechten und Linken Mariens sitzend anordnete, während auf der Vorderseite neben Christus Kilian und Liborius erscheinen, mochte er vielleicht auch nebenbei eine leichte Anspielung darauf im Sinne haben, daß die beiden Zebedaiden, Johannes und Jakobus, Christus gegenüber durch ihre Mutter den Wunsch nach den Ehrenplätzen zu seiner Rechten und Linken hatten vorbringen lassen, worauf sie jedoch bekanntlich keine Zusage erhielten.

Der hl. Johannes ist bärtig dargestellt, sein Kopf ähnelt dem typischen Christuskopfe sehr. Der hl. Jakobus ist als bartloser Krauskopf gegeben. Die Häupter der Apostel sind zu Maria hingeneigt, wodurch in die Gruppe ein Zug von Weichheit kommt, der uns sonst bei Rogerus nicht begegnet und zu der Strenge der Mittelfigur in Kontrast steht. Die Apostel tragen dieselbe antike Gewandung, wie der Christus der vorderen Schmalseite und die Apostel der Langseiten. Bemerkenswert ist allenfalls, daß der quer unter den Knien hergehende Mantel-

saum des hl. Johannes statt mit der beliebten Verzierung durch Quadrate, Kreise oder Kreuzchen mit einem Rankenzuge geschmückt ist, was sonst am ganzen Altärchen nicht wieder der Fall ist. Die Füße sind, wie es bei den Darstellungen der Apostel von jeher üblich war, unbeschuht. Johannes hält mit der Rechten ein Spruchband empor, das in sanfter Kurve vor dem Oberkörper hergehend neben dem linken Knie herabfällt. Es trägt die Inschrift SCA MARIA VIRGO. Der hl. Jakobus hält die Linke, wie redend, flach geöffnet empor; mit der Rechten hält er ebenfalls ein Spruchband, das, vor dem Oberkörper hergehend, über den linken Arm herabfällt. Der Text gibt die Fortsetzung des Vorgenannten mit den Worten: INT(ER)CEDE P(R)O[1]) TOTO MVNDO.[2])

Während die Gestalt der Mutter Gottes ganz losgelöst von der rahmenden Architektur erscheint, suchen die beiden Apostelgestalten mehrfach mit dieser Verbindung. Bei beiden berührt der Nimbus die Mitte des Bogens, außerdem führen jedesmal die beiden Enden der Spruchbänder bis an die Architektur, eine weitere Verbindung stellen die Sitze dar. Besonders auffällig sind diese Verbindungen der Figur mit der Bogenstellung bei Jakobus. Hier berührt auch die erhobene Linke den Bogen und die überweit ausladende Deckplatte der äußeren Säule bildet eine weitere Brücke. So scheint die Figur wie mit einem System von Brücken umgeben, die über den tief liegenden Grund hin Figur und Architektur verbinden, so daß das Ganze stark an Ausschneidearbeit erinnert, die uns weiter unten noch beschäftigen wird.

Die Säulen sind jenen der Langseiten sehr ähnlich. Die beiden äußeren sind nach außen hin etwas beschnitten. Die Basis, die von gleicher Höhe wie das Kapitell ist, besteht aus einer niederen, breiten Plinte, aus einem konisch profilierten Wulst und einem abschließenden Rundstab. Der kurze Schaft verjüngt sich nach oben. Das niedrige Kapitell besteht aus einem

[1]) P durchstrichen.
[2]) N und D ligiert.

Rundstab, einem mit Gerank verzierten Kelch oder Wulst und einer stark ausladenden Deckplatte. Der eigentliche Kern des Kapitells ist wie an den Langseiten sehr niedrig, und sein Profil ist durch Blattwerk verwischt, welches beweist, daß Rogerus in seinen Architekturzeichnungen auf Plastik nicht hinarbeitet, daß er sie vielmehr als zeichnerischen Flächenschmuck verwendet, wie dies ja übrigens in der Buchmalerei, die wir uns hinsichtlich des bildlichen und ornamentalen Schmuckes der Goldschmiedearbeiten als führend und vorbildlich zu denken haben, längst geübt worden war. Alle Glieder und Säulen unserer Schmalseite sind mit zeichnerischem Schmuck übersponnen. Drei der Säulenschäfte sind mit einer schematisierten Marmorierung geschmückt, wie sie ähnlich auf Miniaturen des frühen Mittelalters uns häufig begegnet. Die Säule zur Rechten Mariä hat eine Stoffmusterdekoration aus regelmäßig wiederkehrenden Gebilden von ovaler Grundform, die in viele kleine Bögen aufgelöst ist, und deren Mitte ein länglicher Vierpaß einnimmt. Die Bögen über den Säulen sind im strengen Halbkreis ausgeführt und mit einer dichtfüllenden, rückläufigen, byzantinisierenden Ranke geschmückt. Die des mittleren Bogens weicht von den beiden übrigen in etwa ab. Der zurückgesetzte Grund ist ganz vergoldet, und selbst der Anstieg zu den erhöhten Partien ist noch mitvergoldet. Innerhalb der Bogenstellungen ist der Grund, von der Vergoldung abgesehen, nicht weiter behandelt. Dagegen sind die Zwickelfelder oberhalb derselben durch Gravierung und Perlpunzierung belebt. In den beiden größeren mittleren kommt hinter einer blattartigen Maskierung eine Ranke hervor, die sich nach beiden Seiten teilt und in einem Dreiblatt endet. In den seitlichen halbierten Zwickeln ist die Hälfte einer ähnlichen Dekoration untergebracht. Die Ranke endet jedoch hier in einem Blatt mit eingezeichnetem Kreuz, wie es uns auf dem schmalen Niellostreifen des Deckels bereits begegnet ist. Der Grund neben diesem Gerank und Blattwerk ist mit dem sogenannten Perlpunzen bearbeitet, d. h. es sind mit einem entsprechend geformten Punzen kleine, sich berührende Kreise eingeschlagen. Diese eigentümliche Technik findet sich auf der Rückseite verschiedener

Kreuze der Münsterkirche in Essen aus der Mitte des 11. Jahrhunderts ebenfalls angewandt, und man darf in dieser Übereinstimmung mit von Falke einen Beweis dafür erblicken, daß die Helmarshausener Klosterwerkstätte zu der in Essen zu vermutenden Klosterschule in Beziehung gestanden hat.[1]) Hierfür spricht auch eine unverkennbare Ähnlichkeit des Rankenwerks des Rogerus mit demjenigen Essener Arbeiten. In letzter Linie dürfte die Perlpunzierung der Goldschmiede auf die in der Miniaturmalerei vielfach übliche Sprenkelung des Grundes zurückgehen, die beispielsweise in dem der Regensburger Schule zugehörigen Sakramentar Heinrichs II. in „ganz feinen, kleinen, scharf aufgetragenen, eng nebeneinander stehenden Punkten" besteht, die gleichmäßig den Grund bedecken, der selbst kaum mehr als solcher besteht".[2]) Diese strenge Punktierung des Grundes aber geht ihrerseits auf eine mehr fleckige, den Grund als Stein charakterisierende Marmorierung zurück, wie sie namentlich im Codex Aureus von St. Emmeran in Regensburg und anderen karolingischen Miniaturen begegnet.

An den Rändern der hinteren Schmalseite befinden sich rechts und links zwei rohe, steinbesetzte und mit Kordeldraht umrandete vergoldete Silberblechstreifen, genau wie auf der vorderen Schmalseite, nur etwas schmäler. An Steinen finden sich hier vier ovale Bergkristalle, ein ovaler Almandin und ein rundlicher Onyx.

Die Langseiten.

Die Langseiten des Tragaltärchens sind einfacher gehalten als die beschriebenen Schmalseiten, aber sie zeigen Rogerus erst auf der vollen Höhe seines Schaffens. Sie sind beide in ganz gleicher Weise mit vergoldeten Silberplatten benagelt, die nur durch Gravierung und Punzierung mit dem Kreispunzen bearbeitet sind.

Was zunächst die Technik des Gravierens angeht, so bediente sich Rogerus hierzu zweifellos des Stichels. Wenn M.

[1]) Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin o. J. (1908), I. Band, S. 238.

[2]) Swarzenski, a. a. O., S. 65.

Rosenberg annimmt, daß man vor dem 15. Jahrhundert in Deutschland und Italien selten die eigentliche Gravierung geübt habe,[1]) so dürfte dies wirklich zutreffen. Im allgemeinen bediente man sich in jener Zeit zur Vertiefung von Strichzeichnungen in Metall des Meißels, d. h. man verfuhr im Grunde genommen genau wie bei der Treibarbeit, indem mittels des Hammers und eines meißelförmigen Punzens die Linien in die Fläche eingetrieben, nicht eingeschnitten wurden. Die eigentliche Gravierung wird dagegen mit einem Stichel ausgeführt, derart, daß die rechte Hand den spitzen Stichel so vor sich herschiebt, daß die Spitze, in das Metall einschneidend, einen feinen Metallspan aushebt. Daß Rogerus dies letztere Verfahren angewendet hat, ergibt sich aus dem Charakter seiner Gravierungen. Mit dem Meißel erzeugte man nämlich nur Linien von bemerklicher Stärke und von stets gleichbleibender Stärke. Bei Rogerus finden wir nun nicht nur Linien von sehr unterschiedlicher Stärke, darunter haarfeine, sondern vor allem auch in den einzelnen Linien ein An- und Abschwellen, wie es nur mit dem Stichel durch wechselnden Druck zu erzielen ist. Dazu kommt noch, daß seine Linien an sehr vielen Stellen eine Tremulation aufweisen, die noch viel weniger mit dem Meißel erzeugt sein kann. Diese ganz feine, zitterige Bewegung ist das untrüglichste Merkmal der Stichelgravierung. Sie entsteht fast unbewußt, wenn der Stichel durch die zähe Metallmasse vorangeschoben wird, und ist vielfach mit unbewaffnetem Auge kaum feststellbar. Dieser Tremulierstich ist übrigens auch an anderen frühmittelalterlichen Werken zu beobachten, so z. B. an dem Wattenbacher Tragaltärchen im Münchener Nationalmuseum, das neuerdings der Zeit Heinrichs II. zugeschrieben wird.[2])

---

[1]) Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung Niello, S. 24.

[2]) Vgl. Kleinschmidt, Zeitschrift für christliche Kunst, 1904, Sp. 13, 14. Überhaupt scheint mir doch die Ansicht Rosenbergs über die Stichelgravierung einer Einschränkung bezüglich des frühen Mittelalters zu erfordern. Insbesondere setzen wohl alle Nielloarbeiten Stichelgravierung voraus, da die Niellomasse in den Vertiefungen des Punzens nicht gut haftet, wohl aber in den scharfen Furchen des Stichels.

Auf jeder der Langseiten sind unter fünf Bogenstellungen ebenso viele sitzende Apostel dargestellt, so daß mit jenen der hinteren Schmalseite die Zahl der insgesamt dargestellten Apostel zwölf ist, obwohl es in Wirklichkeit bekanntlich dreizehn Apostel gab. Die mittelalterliche Kunst hat sehr häufig einen der Apostel unterdrückt, weil die Zwölfzahl einer günstigen Aufteilung und der paarweisen Verwendung mehr entgegenkam. Gewöhnlich ist es, wie auch an unserem Altärchen, der Apostel Matthias, der übergangen wird, weil er nicht unmittelbar vom Herrn berufen, sondern an Stelle des Judas durch das Los bestimmt ward.[1])

Sämtliche Apostel erscheinen in antiker Gewandung, ohne Tonsur und barfuß, die Füße stehen auf niedrigen, kastenartigen Schemeln, die in fehlerhafter Perspektive gezeichnet und deren Kanten durch begleitende Linien geschmückt sind. Acht von den Aposteln haben ein mit Steinbesatz geschmücktes Buch in Händen, nur zwei eine geschlossene Schriftrolle. Nehmen wir die geöffneten Schriftrollen der niellierten Apostel der hinteren Schmalseite hinzu, so ist das Buch also schon doppelt so oft vertreten als die Rolle. So tritt an unserem Altärchen deutlich zutage, wie das jüngere Buch die ältere Schriftrolle als Beigabe der Apostel verdrängt. Später, im hohen Mittelalter, wird das Buch durch spezielle, meist auf die Art des Martyriums bezügliche Attribute, die den einzelnen Apostel persönlich kennzeichnen, verdrängt. Zur Zeit der Entstehung unseres Tragaltärchens waren derartige Attribute noch nicht in Übung, ausgenommen die Schlüssel Petri, die als ältestes eigentliches Heiligenattribut seit dem 5. Jahrhundert nachweisbar sind und auch auf dem Portatile nicht fehlen. Petrus ist mit Buch und Schlüssel ausgestattet. Letztere hält er mit der Rechten empor. Das Schlüsselpaar ist in auffälliger Weise gebildet, worauf aufmerksam zu machen aus besonderem Grunde notwendig ist. Die nicht gleich langen Schlüsselschäfte liegen dicht nebeneinander

[1]) Auch im Kanon der heiligen Messe steht der hl. Matthias nicht bei den übrigen Aposteln vor der Wandlung, sondern er wird dort nach derselben zwischen Stephanus und Barnabas genannt.

und endigen, das ist das Auffällige, in einem beiden gemeinsamen rundlichen Griff. Die Bärte sind nach auswärts gerichtet.

Die beiden Apostelfürsten sind dadurch ausgezeichnet, daß auf beiden Langseiten je einer von ihnen den Ehrenplatz in der Mitte erhielt, Petrus auf der rechten, Paulus auf der linken Langseite. Hinsichtlich der Platzverteilung der übrigen Apostel ist ein bestimmtes Prinzip nicht erkennbar. Die Reihe der Apostel der rechten Seite, wie sie von links nach rechts aufeinander folgen, gibt die auf der senkrechten Deckelkante angebrachte, bereits erwähnte Inschrift, welche lautet:

SCS. TADDEVS ⁘ S. ANDREAS ⁘ S. PETRVS ⁘
S. THOMAS ⁘ S. SYMON

Auf der Paulus-Seite lautet die Überschrift:

SCS. IACOBVS ⁘ S. PHILIPPVS ⁘ S. PAVLVS ⁘
S. BARTHOLOMEVS[1]) ⁘ S. MATHEVS

Die Apostel sitzen auf eigenartigen, aus Latten gezimmerten Holzbänken mit niedrigen Rücklehnen und ohne Armlehnen. Im allgemeinen hat jeder seine besondere Bank. In einigen Fällen sind allerdings die Sitze auf einer Seite nicht abgeschlossen, sondern verlaufen bis hinter die nächste Säule. Dies ist der Fall bei Thaddäus auf der Petrus-Seite und bei Jakobus d. J., Philippus, Paulus und Bartholomäus auf der anderen Seite. Die beiden letztgenannten sitzen tatsächlich auf einer gemeinsamen Bank, die hinter der sie trennenden Säule hergeht. Alle einzelnen Pfosten und Latten der Sitze sind doppelt konturiert. Oberhalb der Sitzlehnen ist der Hintergrund der Figuren in auffälliger Weise aufgeteilt. Ein durch die Mitte des Grundes geführtes, kreisförmiges, dem Architekturbogen konzentrisches, doppelt konturiertes Band sendet abwechselnd zum Mittelpunkte nach innen und zum Architekturbogen nach außen radial gerichtete, speichenartige Stege von gleicher Breite und gleichfalls doppelt konturiert. Die inneren Stege sind jedoch häufig dort weggelassen, wo der neben dem Oberkörper noch vorhandene Raum zu gering oder bereits durch eine Hand aufgeteilt ist. Demgemäß fehlen die

[1]) TH und ME ligiert.

inneren Stege gänzlich bei den beiden äußeren Aposteln der Petrusseite und bei Bartholomäus auf der Paulusseite. Bei Matthäus, bei dem die inneren Stege ebenfalls fehlen, findet sich ganz ausnahmsweise noch eine kleinere konzentrische Kreisbahn zur Aufteilung des inneren Grundes aufgezeichnet. Diese an sich recht belanglosen Kleinigkeiten beleuchten immerhin die Arbeitsweise des Rogerus. Da die Holzplatten und Pfosten der Bänke von gleicher Breite wie diese Aufteilungsbänder und Stege der oberen Hintergründe und gleich diesen doppelt konturiert sind, so erscheinen letztere bei oberflächlicher Betrachtung wie eine Fortsetzung der Rücklehnen der Sitze. Die kleinen Felder, die durch die beschriebene Aufteilung entstehen, sowie alles andere, was sonst innerhalb der Bogenstellungen an Hintergrund vorhanden ist, ist mit dem Perlpunzen bearbeitet, wobei die kleinen Kreise sehr sorgfältig und dicht gedrängt eingeschlagen wurden. Diese Punzierung, von der bereits die Rede war, gehört technisch zur Treibarbeit, da die kleinen Kreise nicht mit dem Stichel gestochen, sondern mit einem entsprechend geformten Punzen durch Hammerschlag eingetrieben sind. Wir haben hier also neben der Stichelgravierung auch die andere oben beschriebene. Rogerus bedient sich der letzteren jedoch ausschließlich, wo er einen Grund mit kleinen Kreisen dicht füllen will. Hier gewährleistete dies Verfahren eine absolute Gleichmäßigkeit aller Kreise und ein weit schnelleres Arbeiten. Mit vollem Bedacht schlägt Rogerus die Kreise nicht sehr tief ein, wodurch eine halbkugelige Körnung leicht zu erzielen gewesen wäre. Es wäre dadurch aber der einheitliche Charakter der Arbeit gestört worden. Indem die Kreislinien zart und dünn sind, bleibt die Hintergrundbelebung flächig und wirkt genau wie die übrige Gravierung.

Die Köpfe der Apostel, sämtlich von einem großen, einfachen, aus dem geperlten Grunde ausgesparten kreisförmigen Nimbus umgeben, der in allen Fällen von dem Architekturbogen ein wenig angeschnitten wird, sind sehr verschieden gezeichnet. Ganz offensichtlich war Rogerus bestrebt, sie möglichst zu individualisieren. Bei genauerem Zusehen ergibt sich freilich, daß die Verschiedenheit der Köpfe im wesentlichen erreicht ist durch die Abweichun-

gen in der Haar- und Barttracht, nicht dagegen durch eine eigentliche Charakterisierung in den Zügen und im Ausdruck. Rogerus kennt im Grunde genommen nur ein Gesicht, nur eine Form der Nase, des Auges, des Mundes und des Ohres. Hier ist er noch stark schematisch. Darüber können nur die verschiedenen Stellungen der Köpfe und die unvermeidlichen Zufälligkeiten der Zeichnung hinwegtäuschen.

Die Augenbrauen setzen winklig an der Nasenlinie ein und bewegen sich etwas schräg ansteigend in ziemlich gerader Linie nach außen, um am Ende energisch nach unten abgebogen zu werden. Das obere Augenlid ist im Bogen gezeichnet und nach außen am Ende leicht ausgeschwungen. Das Unterlid ist eine gerade Linie, die an der Innenseite (nächst der Nase) das Oberlid berührt, an der Außenseite jedoch eine Lücke läßt. Die Pupille ist als kräftiger Punkt eingezeichnet, der stets das Oberlid berührt. Die Nase ist im Zusammenhang mit den Brauen gezeichnet. Der Nasenrücken ist stets durch zwei Linien gegeben, die bei den Brauen winklig einsetzen, sich einander zunächst etwas nähern und dann parallel verlaufen. Auf den Langseiten, um die es sich hier handelt, ist kein Kopf ganz frontal gezeichnet. Es ist deshalb immer nur ein Nasenflügel zu sehen. Die eine Linie des Nasenrückens läuft in die nach unten gesenkte feine Nasenspitze aus, die andere in den durch einen winzigen Bogen ausgedrückten Nasenflügel. Unmittelbar an die Nase fügt sich die durch eine feine unten hakenförmig umgebogene Linie wiedergegebene Nasenrinne. Der Mund ist durch drei kleine nach oben geöffnete Bogen ⌣⌣⌣ gezeichnet, die Unterlippe durch einen dem mittleren dieser Bogen parallel gezeichneten Bogen angedeutet. In den bartlosen Gesichtern findet sich unterhalb des Mundes noch eine nach oben ausgebogene Linie zur Andeutung des Kinns. Außer den beschriebenen Linien sind in die Gesichter keinerlei Züge eingetragen. Wenn der Nasenrücken gelegentlich einmal etwas gekrümmt erscheint wie bei Andreas, so mag dies Absicht sein, aber es ist doch auch wohl möglich, dies als Zufall anzusehen. Die Ohren sind durch eine ziemlich ovale oder etwa bohnenförmige Umrißlinie gezeichnet. Das innere Ohr ist durch

eine Linie in Gestalt einer rundlichen Drei (3 oder ℰ) wiedergegeben. Die Größe und Haltung der Köpfe und der Umriß der Gesichter schwankt. Hierdurch sowie durch die Verschiedenheit der Haar- und Barttracht wird ein reicher Wechsel erzielt. Was letztere betrifft, so ist wohl jede, selbst die absonderlichste Frisur in der vorhergegangenen Buchmalerei belegbar. Aber wenn auch anderwärts ein gewisser Wechsel häufig beliebt ist, so dürfte doch eine so vielfältige Zusammenstellung verschiedener Haar- und Barttrachten ohne Beispiel sein. Petrus trägt glattes gescheiteltes, mit dem Ohr abschließendes Haar, das sich in leichter Kurve ohne Scheiteleinschnitt in die niedrige Stirne senkt. Andreas zu seiner Rechten trägt ungescheiteltes, in langen Strähnen bis auf die Schulter herabfallendes Haar, das auf der Stirne von einem Kranze von Ringellocken eingefaßt ist. Thaddäus und Thomas auf der Petrusseite und Jakobus auf der Paulusseite tragen eine ziemlich gleichartige Frisur. Das gescheitelte Haar bildet mit seinem Scheiteleinschnitt über der Stirn einen geschweiften Spitzbogen (Eselsrücken) und fällt strähnig und in der unteren Partie wellig auf die Schultern. Simon auf der Petrusseite hat eine hohe kahle Stirn, das Haar fällt in mehrfach gereihten Lappen schuppenartig bis in den Nacken. Bei Paulus finden wir eine hohe, kahle Stirn und ein in breiteren Lappen oder Schuppen abfallendes Haar, das jedoch hier mit dem Ohre abschließt. Philippus zur Rechten Pauli hat gescheiteltes, bis in den Nacken fallendes Haar, doch ist hier die Anordnung auf der Stirn eigentümlich. Die Haargrenze wölbt sich hier nämlich in zwei nebeneinander angeordneten Rundbögen. Bartholomäus zur Linken Pauli ist ein vollkommener Krauskopf; die einzelnen Locken sind durch Spiralen gezeichnet, wie der Lockenkranz über der Stirn des Andreas. Matthäus, der äußerste rechts auf der Paulusseite, hat die auffälligste Haartracht. Es ist eine wahre Kunstfrisur. Das Haar, das bis auf die Schultern herabfällt, ist nämlich dreimal, oben in der Mitte und an beiden Seiten, etwa in Höhe der Ohren, überquert durch Haarlagen, die im rechten Winkel zu dem natürlich abfallenden Haar verlaufen. Diese eigentümliche Haartracht ist aber keineswegs eine Erfindung des Rogerus, sie findet

sich vielmehr auch in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, z. B. bei dem Evangelisten Johannes einer Miniatur des Evangeliars Heinrichs IV., also in derselben Handschrift, in der auch die flaumartige Bartandeutung vorkommt.[1])

Auch hinsichtlich der Bärte herrscht große Verschiedenheit. Auf jeder der Langseiten ist nur ein Apostel, Thaddäus auf der Petrusseite und Matthäus auf der Paulusseite, bartlos dargestellt. Alle anderen haben Vollbärte von wechselnder Gestalt. Bei Petrus ist er kurz, breit und in glatter Linie umrissen. Bei Philippus auf der anderen Seite ist er zwar ebenso kurz, aber der Umriß ist in kleine Bögen aufgelöst, bei Thomas, zur Linken Petri, hat der kurze Bart zwei Spitzen. Paulus trägt einen langen Spitzbart mit zwei sich vereinigenden Spitzen, Bartholomäus zu seiner Linken einen solchen mit vier auseinanderfallenden Spitzen. Bei Andreas besteht jede Barthälfte aus drei kräftigen Locken, und der Schnurrbart ist hier an den Enden etwas nach oben geschwungen, während er sonst in den Vollbart herabhängt, bei Paulus sogar in dem Maße, daß sich die Schnurrbartenden unter dem Kinn nahezu berühren. Der lange Bart des Jakobus zerfällt in zwei getrennte, spitz endigende Hälften. Bei Paulus, Jakobus, Bartholomäus und Andreas erscheint unter der Unterlippe eine durch die beiden Barthälften bewirkte herzförmige Insel. Der lange Bart des Simon ist, weil er im Profil gezeichnet ist, in seiner Gestalt nicht so deutlich wie die anderen.

Ein weiteres Mittel, in die Reihe so vieler sitzender Figuren Abwechslung zu bringen, wendet Rogerus mit einer gewissen Kühnheit an. Die sitzenden Apostel gehören in die Klasse des repräsentativen Bildes und eine ruhig feierliche Haltung ist hier das an sich Gegebene. Rogerus läßt seine sitzenden Apostel in wechselnder Haltung erscheinen, die sich vom Repräsentativ-Feierlichen bis zum Gewagt-Unruhigen bewegt, wo ein wirkliches Sitzen kaum mehr glaubhaft erscheint. Petrus sitzt gravitätisch und ziemlich frontal, wenn auch mit leicht nach rechts gewandtem Haupte. Seine beiden Nachbarn wenden ihm ihre Köpfe zu. Tho-

[1]) Swarzenski, a. a. O., Taf. XXXIII, Nr. 93.

mas hat beide Beine schräg zur Mitte hin gerichtet, Andreas setzt das rechte Bein auffallend nach rechts heraus. Die beiden äußersten Figuren der Petrusseite sitzen mit dem ganzen Körper zur Seite (d. h. zur Mitte hin) gewendet. Thaddäus hat dabei die Beine gemütlich übereinander geschlagen. Simon ist in der auffälligsten und gewagtesten Stellung gegeben. Mit übereinandergeschlagenen Beinen, ganz seitlich gerichtet (in der Stellung der bekannten Iphigenie Feuerbachs) sitzend, verdreht er seinen Oberkörper so stark, daß man ihm auf den Rücken sieht, während das Gesicht in reiner Profilstellung gegeben ist.

Auf der anderen Seite sitzt Paulus ziemlich frontal, aber, etwas auf Kosten seiner Würde, mit gekreuzten Unterschenkeln. Seine beiden Nebenmänner sitzen ziemlich ruhig, doch sind bei Bartholomäus die Füße eng zusammen, bei Philippus weit auseinander gestellt. Die beiden Eckfiguren sitzen wieder mehr oder weniger zur Mitte hin gerichtet, am entschiedensten Matthäus, der fast in Profilstellung gegeben ist.

Zur Haltung des Körpers und der Beine kommt die wechselvolle Anordnung der Hände. Unter diesen zwanzig Händen begegnet uns nicht eine einzige Wiederholung. Eine Hand hält stets das Buch oder die Schriftrolle, die den Aposteln beigegeben ist, aber immer in anderer Weise. Die zweite Hand ist entweder im Deutegestus (Matthäus und Thaddäus) oder im Redegestus (Jakobus, Thomas und Simon) oder im Segensgestus (Bartholomäus) erhoben, oder aber sie ruht im Schoße (Philippus) oder spielend (Andreas) oder ernstlich haltend (Paulus) auf dem Buche. Petrus hält mit der zweiten Hand das Schlüsselpaar hoch empor. Die unruhige Haltung des Simon wird durch die Anordnung der Hände noch wesentlich verstärkt. Mit der Linken hält er die Schriftrolle hoch, die Rechte ist im Redegestus erhoben, jedoch infolge des verdrehten Körpers so, daß man auf den Handrücken sieht. Er predigt in den Hintergrund hinein. Der durch die verschiedene Haltung der Hände erzielte Eindruck ist um so stärker, als die Hände durchweg zu groß gezeichnet sind. Es ist das übrigens eine Eigentümlichkeit, die unser Altärchen mit dem überwiegenden Teil der ganzen frühmittelalterlichen Kunst,

wie sie uns insbesondere in den Miniaturen entgegentritt, gemeinsam hat. Diese Merkwürdigkeit beruht auf der wichtigen Rolle, die man den Händen in einer Periode zuzuweisen sich genötigt sah, in der man noch unfähig war, den Gesichtern wahres Leben und einen bestimmten seelischen Ausdruck zu verleihen. Die Künstler ließen da eben ihre Gestalten durch Gebärden, insbesondere der Hände, lebendig werden und gleichsam ihre individuelle Sprache reden. Nebenbei sei erwähnt, daß Rogerus alle Hände mit äußerster Sorgfalt durchgeführt hat. Jedes Fingerglied ist deutlich markiert, jeder Nagel forgfältig eingezeichnet. Auf der inneren Handfläche ist die Daumenwurzel durch eine Bogenlinie stark ausgedrückt. Unter dem kleinen Finger setzt im Gegensatz zur Wirklichkeit eine gleiche Kurve an, die sich mit der der Daumenwurzel berührt, so daß der untere Teil der inneren Hand in zwei Ballen aufgeteilt erscheint, was ebenfalls in der Buchmalerei sehr geläufig ist. An den Füßen ist zum mindesten immer der Nagel der großen Zehe sorgfältig eingraviert.

Rogerus ist jedoch nicht lediglich von der Absicht geleitet, die Reihen der Apostel durch wechselnde Haltung irgendwie zu beleben, sondern er sucht auch die Apostel jeder Langseite zu einander in lebendige Beziehung zu setzen und sie zu einer Gruppe zusammenzufassen. Obwohl nämlich die einzelnen Figuren durch die umrahmende Architektur streng abgeschlossen erscheinen, sind sie doch durch Hinwendung auf den Mittelpunkt der Reihe zu einer gewissen Einheit verbunden. Auf der Petrusseite ist diese zentripetale Tendenz in wirkungsvoller Abstufung und konsequent durchgeführt. Die beiden Petrus zunächst sitzenden Apostel sind ihm leicht, die beiden äußeren dagegen energisch zugewandt. Auf der Pauluslangseite ist die gleiche Anordnung nur durchbrochen bei Philippus, der, neben Paulus sitzend, sich diesem nicht zuwendet. Auch ist hier die Gestalt auf dem linken Flügel nicht so entschieden zur Mitte hingewandt. Die Hände müssen übrigens mitwirken, um die Zusammenfassung der getrennten Figuren zu vervollständigen. Sämtliche vier Apostel, die auf den Flügeln der beiden Langseiten sitzen, sind augenfällig zu der zentralen Gestalt in Beziehung gesetzt, indem

sie eine Hand zur Mitte hin bewegen, zweimal sogar derart, daß sie mit ausgestrecktem Zeigefinger direkt dorthin weisen.

Von gleicher Verschiedenheit wie die Haltung ist die Gewandung. Die Apostel tragen sämtlich als Untergewand eine Tunika, die in fünf Fällen durch eine Bordüre am Halse und ebenso oft durch Clavi geziert ist. Die Halsbordüre ist bei Petrus ausnahmsweise ornamentiert, die Clavi sind stets mit den X-förmig gestellten Kreuzchen oder Kreuzsternchen geschmückt, die uns bereits begegneten. Charakteristisch für die liebevolle Beachtung der kleinsten Einzelheit ist es, daß, wo immer im Gewühl des Gefälts auch nur ein ganz kleines Stückchen des Clavus sichtbar wird, dieses des Ornaments nicht entbehrt, wenn auch nur ein einziges Kreuzsternchen Raum findet, so beim Apostel Thomas. Bei Philippus und Andreas ist das Untergewand durch einen Gürtel zusammengehalten, der bei ersterem ornamentiert ist. Der Mantel, der von allen Aposteln als Obergewand getragen wird, ist in allen nur denkbaren Anordnungen gegeben. Trotz der sorgfältigen Zeichnung ist es nicht leicht, in die Art der Anlegung dieses Gewandes klaren Einblick zu erlangen. Bei der Hälfte der Gestalten ist das zwischen Knien und Füßen quer verlaufende Mantelende mit einer Ornamentborde versehen, in der zumeist Kreise, Quadrate, Rhomben und Kreuzchen verwendet sind. In einigen Fällen, wie bei Thaddäus und Thomas, wirkt der so bordierte Mantel in seiner unteren Hälfte mehr wie ein geschlossenes, geschneidertes Gewand, insbesondere beim hl. Thomas (zur Linken Petri), dessen Mantelsaum mit zwei Schlitzen nach Art der Dalmatikaschlitze ausgezeichnet ist. Man darf annehmen, daß die Lust zu schmücken und insbesondere das Bestreben, in der Kleidung zu wechseln, zu dieser der Wirklichkeit sicher nicht abgelauschten Zeichnung geführt hat. Der hl. Andreas (zur Rechten Petri) trägt ausnahmsweise einen auf der rechten Schulter geknöpften Mantel, der überdies mit Streifen nach Art der Clavi der Tunika geschmückt ist, die von den Knien senkrecht nach unten führen. Ein solcher Streifen begegnete uns schon auf dem Mantel Christi der Stirnseite. Eine Ausnahme ist es auch, wenn die Tunika des hl. Thaddäus durch

die Ärmel auf dem Oberarm überquerende Besatzstreifen geziert ist.

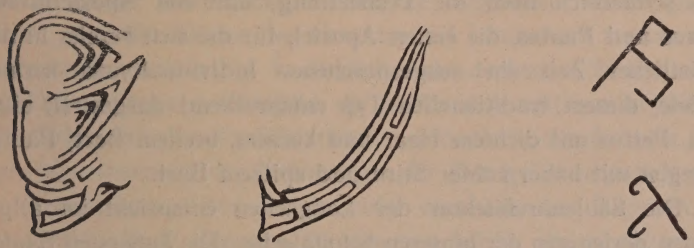
Außer diesen Verschiedenheiten in den ornamentalen Besätzen der Kleidung herrscht, wie gesagt, der denkbar größte Wechsel in der Art, wie namentlich der Mantel umgelegt ist, und in der Anordnung des Gefälts. Die antike Tracht hat sich noch stets als die malerisch dankbarste bewährt, und Rogerus weiß mit ihr umzugehen, ganz anders wie mit der liturgischen Gewandung, die bei ihm stets steif erscheint. Es würde zu weit führen, die Gewandung der Apostel im einzelnen genau zu beschreiben. Rogerus versteht es, das Gewand den so verschieden gewählten Körperhaltungen anzupassen, so daß trotz des fast überreichen Gefälts die Körperzeichnung klar durchscheint. Hierin überragt er um vieles die meisten Künstler seines Jahrhunderts. Seine Figuren sind, wenn auch gewiß nicht unmittelbar nach dem nackten Modell gezeichnet, was seiner Zeit fremd war, so doch nach dem klar vorgestellten Akt gezeichnet. Schulter, Oberarm und Unterarm zeichnen sich stets in der Gewandung deutlich ab. Stets sind die Beine einzeln in der Gewandmasse hervorgehoben. Manchmal kommt es bei der Andeutung der Körperform zu Übertreibungen, so, wenn auf dem dem Beschauer nur halb zugewandten Rücken des hl. Simon beide Schultern in höckerigen Bildungen sehr scharf markiert sind. Das Gefält erscheint außerordentlich reich und bewegt. Ein wahres Gespinst von Falten überdeckt die Figuren, aber jeder Strich ist überlegt und mit voller Sicherheit ausgeführt. Den fallenden Falten wird ein starkes Gegengewicht geboten durch Querzüge und querlaufende Borten.

Einige Besonderheiten im Gewandstil des Rogerus verdienen besondere Beachtung: die Konturfalten, die dreifachen, parallelen Spitzwinkel, die leiterartigen Faltenmotive und ein gewisses Doppelhakenmotiv.

Die Konturfalten sind wohl das Charakteristischste im Gewandstil des Rogerus. Ich habe sie sonst niemals gefunden. Rogerus verfolgt den Kontur seiner Gestalten mit parallelen Linien, die mit dem inneren Gefält in Verbindung stehen. So wird der Kontur selbst zur Falte. Es braucht nicht gesagt zu

werden, daß eine solche Zeichnung der Wirklichkeit nicht abgelauscht ist. Ganz besonders deutlich sind die Konturfalten am Oberkörper des Paulus zu verfolgen.

Auf die für Rogerus charakteristischen dreifachen parallelen Spitzwinkel hat bereits von Falke nachdrücklich hingewiesen.[1]) In die Winkel, die zwei sich vereinigende Faltenzüge bilden, sind fast immer zwei parallele Spitzwinkel eingezeichnet, so daß mit den vereinigten Faltenlinien selbst eine dreifache Parallelbildung vorliegt. Charakteristisch ist dann noch, daß diese Spitzwinkel sich regelmäßig zu kleinen Flächen hin öffnen, die von Gefält frei sind und wie Inseln in der überreichen Linienzeichnung erscheinen.



1. 2. 3.

1. Konturfalten und Spitzwinkel vom rechten Bein des Petrus.
2. Leiterartiges Faltenmotiv vom Mantel des Philippus.
3. Doppelhakenmotive, rechtwinklig und gerundet.

Die dritte Eigentümlichkeit begegnet ähnlich auf einigen Gewändern des Salzburger Perikopenbuches des Meisters Bertolt, und Swarzenski hat die Bezeichnung „leiterartig" für das in Frage stehende Gewandmotiv geprägt.[2]) Es findet sich hauptsächlich am Rande der Gewänder und ist dort einem Ornamentsaum oft zum Verwechseln ähnlich. Wir begegneten ihm schon auf den Kaseln der Bischöfe des Deckels. Auch hier auf den Langseiten wiederholt sich dieses aus einer Reihung langgestreckter Rechtecke zusammengefügte Motiv, besonders deutlich

[1]) Von Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf. Frankfurt, 1904, S. 15.

[2]) a. a. O., S. 166.

z. B. am Saume des Mantels des Philippus und des Matthäus. Es gibt aber keine Figur, in deren Gewandung nicht diese Rechtecke, wenn auch nicht stets in leiterartiger Ausdehnung, erscheinen.

Das Doppelhakenmotiv findet sich in zweifacher Gestalt auf dem Altärchen: mit rechtwinkligen Haken, das sei hier nachgeholt, auf der hinteren Schmalseite über dem Ornamentsaume des Mantels Marias unterhalb des linken Knies und fast an derselben Stelle bei dem neben Maria sitzenden Jakobus, mit rundlichen Haken über dem rechten Fuß des Apostels Matthäus und über dem linken Fuß des Petrus.

Bezüglich des figürlichen Schmuckes der Langseiten erübrigt uns schließlich noch die Feststellung, daß die Apostelfürsten Petrus und Paulus, die ersten Apostel, für die sich bereits in altchristlicher Zeit ein ausgesprochener Individualtypus herausbildete, diesem traditionellen Typ entsprechend dargestellt sind, d. h. Petrus mit dichtem Haar und kurzem, breitem Bart, Paulus dagegen mit hoher kahler Stirn und spitzem Bart.

Die Säulenarchitektur der Langseiten entspricht im allgemeinen derjenigen der hinteren Schmalseite. Die äußersten Säulen rechts und links sind Halbsäulen, wie dort. Auch die Form der Säulen ist die gleiche, nur ist der Kern der Basis hier in S-förmiger Schweifung profiliert und ohne Dekoration. Die Musterung der Säulen und Bögen ist auf beiden Langseiten genau die gleiche, dagegen herrscht ein lebhafter Wechsel auf der einzelnen Seite. Die Schäfte sind hier sämtlich verschieden behandelt. Wir finden einfache, geknickte und schraubenartig gewundene Kannelierung mit breiten Trennungstegen und abgerundeten Rinnen zur Dekoration verwendet. Am schwächsten ist die Behandlung der dritten Säule, von links aus gezählt (unter dem Schlüsselloch der Paulusseite). Sie ist mit kurzen, nullartigen Kannelüren bedeckt, die teils senkrecht verlaufen, teils quer und schräg emporgehen. Hier wird es besonders deutlich, daß Rogerus als Dekorationskünstler nur an die Fläche denkt und die Idee, einen Rundkörper zu behandeln, gar nicht hat. Die beiden äußersten Schäfte rechts zeigen eine eigenartige, offenbar als schemati-

sierte oder stilisierte Marmorierung zu deutende Dekoration, wie sie uns ähnlich schon auf den Schäften der hinteren Schmalseite begegnete. Die Durchführung ist auf beiden Schäften verschieden. Auf der rechten Halbsäule ist die Ader des Marmors zu einem welligen Bande schematisiert, auf der nebenstehenden Säule zu mehrfachen parallelen nach oben offenen Spitzwinkeln. Die von den Adern freigelassenen Partien sind mit schematisierter Sprenkelung bedeckt, die wie dicht gefügtes modernes Knospen- und Blumenornament anmutet. An den niedrigen, flächig geschmückten Kapitellen finden wir wechselndes Blatt- und Rankenwerk, in dem die Palmette mehrfach eine Rolle spielt.

Der mittlere Architekturbogen ist durch eine gefällige byzantinische Ranke geschmückt, welche die Bogenbahn derart dicht bedeckt, daß die Fläche des Grundes auf Linienwert zusammengeschrumpft erscheint.[1]) In ähnlich dicht deckender Weise sind die übrigen Bögen geschmückt, die beiden dem mittleren zunächst befindlichen mit dem Profilblattmotiv, und die beiden äußeren mit dem Palmettenmotiv der Rahmungen der Evangelistensymbole auf der Deckelplatte. Die Zwickelfelder oberhalb der Bogenarchitektur sind durch doppelte Blattranken belebt, die hinter einer maskierenden Palmette emporsteigen. Das Blatt, in das die Ranken endigen, ist fünfmal eine Wiederholung des mit einem Kreuz bezeichneten Blattes des Deckels und in den übrigen fünf Fällen von sehr ähnlicher Bildung, jedoch ohne das Kreuz. In den Zwickelfeldern oberhalb der Bögen ist die sogenannte Teil- oder Ziervergoldung angewendet, sofern lediglich die Ranken und Blätter vergoldet sind, während der Grund im Silberton stehen geblieben ist. Das Vorkommen der Teilvergoldung an unserem Altärchen wurde bisher vollständig übersehen. Da es für die Beantwortung einer uns später beschäftigenden Frage von Wichtigkeit ist, sei betont, daß die Teilvergoldung bei der heutigen Verfassung des Altärchens zwar nur bei sorgfältiger Prüfung,

[1]) Vgl. zu dieser Ranke die bekannte byzantinische Miniatur „Kaiser Nikephorus Botoniates († 1081) mit Hofstaat“ in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, abgebildet bei Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I., S. 187.

immerhin aber mit voller Sicherheit feststellbar ist. Die Anwendung der Teilvergoldung erklärt auch die sonst auffällige Erscheinung, daß auf den Zwickelfeldern der Langseiten nicht, wie auf denjenigen der hinteren Schmalseite, der Grund mit dem Perlpunzen bearbeitet wurde, da die durch diese Technik beabsichtigte Hervorhebung der Ranken bereits durch die Teilvergoldung erreicht war.

Seitlich sind die gravierten Platten der Langseiten durch schmale aus dünnem Blech hochgetriebene niellierte Silberstreifen begrenzt, die ein rautenförmiges Muster aufweisen, das durch flechtwerkartig sich überschneidende Parallelstreifen gebildet ist. Das Innere der Rauten ist durch ein aus vier kleinen Kreuzen zusammengestelltes größeres Kreuzmotiv geschmückt. Die Streifen sind abgepaßt.

Der Boden.

Die Abschrägungen der Bodenplatte sind genau so behandelt wie diejenigen des Deckels. Auf der senkrechten Kante der Bodenplatte ist die eingangs erwähnte Widmungsinschrift in Niello ausgeführt in derselben Anordnung wie die Schrift auf der Deckelkante.

Die äußere Fläche des Bodens ist mit einer reich dekorierten Kupferplatte bedeckt, obwohl sie nur gesehen werden kann, wenn man das Altärchen auf den Kopf stellt. Diese Erscheinung steht keineswegs einzig da. Sie entspricht vielmehr ganz der Sinnesart jener Zeit, das heilige Gerät um seiner eigenen Bedeutung willen zu schmücken, nicht bloß, um diesen Schmuck zu zeigen. So finden wir eine reiche Dekoration der unteren Bodenseite beispielsweise an dem berühmten Kuppelreliquiar, dem Walburgiskasten, dem Eilbertustragaltar und dem Schreinaltärchen Nr 18 des sogenannten Welfenschatzes.[1])

Die Kupferplatte des Domportatiles war ganz vergoldet, doch ist die Vergoldung, namentlich in den mittleren Partien, fast ganz

[1]) Vgl. dazu Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891.

verschwunden und das hier bloß liegende Kupfer hat eine schöne braune Patina angenommen. Der Wechsel braun patinierter Stellen mit Resten der Vergoldung auf der Bodenplatte ließ die Meinung aufkommen, die Unterseite sei mit sogenannter Ölbräunung (Email brun oder Schmelzfirnis) behandelt, einer Technik, in der vergoldete Partien mit durch gedörrtes Leinöl gebräunten Kupferpartien wechseln. Dies ist jedoch hier keineswegs der Fall. Vielmehr war die Bodenplatte ursprünglich sicher ganz vergoldet.

Nur hinsichtlich des Materials (Kupfer), nicht an Sorgfalt der Behandlung, steht die Bodenplatte gegen die übrigen Seiten zurück. Sie ist mit einer bildlichen Darstellung geschmückt, die im Maßstabe alle übrigen Darstellungen des Altärchens weit hinter sich läßt. Es handelt sich um eine prächtig gerahmte Einzelfigur, für die der ganze Raum der Bodenplatte zur Verfügung stand. Vor einer turmgekrönten Architektur sehen wir das Bild eines stehenden Bischofs. Das Bild hat leider namentlich in seiner mittleren Partie durch den Gebrauch sehr gelitten.[1]) Von der den Bischof bezeichnenden Inschrift sind nur Reste erhalten. Über dem Kopfnimbus der Figur steht ein S (= Sanctus). Der Name selbst wurde von Rogerus auf dem Stabe, der die Mitte der Kasel des Bischofs ziert, in senkrecht von oben nach unten angeordneten Buchstaben eingraviert. Lesbar ist heute nur noch das Ende des Namens . . . . . RIVS EPS. Die Buchstaben VS sind ligiert, das P ist wieder durchstrichen. Dieser Rest ist so deutlich erhalten, daß für einen Zweifel kein Raum bleibt und er genügt auch vollkommen, um die richtige Ergänzung zu erschließen. Schon Giefers und Kayser haben ihn richtig zu Liborius ergänzt. Für Paderborn und speziell für diesen Trag-

[1]) Das Tragaltärchen dient heute und schon seit Jahrhunderten nicht mehr der Zelebration, sondern als Reliquienschrein und wird als solcher jährlich viermal, und zwar in den Bittprozessionen am St. Markustage und an den drei Bittagen vor Christi Himmelfahrt, mitgeführt. Wegen seiner Schwere wird es bei diesem Anlaß vermittels einer Tragbinde, die unter dem Boden hergeht, getragen. Die Zerstörungen der Bodenplatte sind jedoch nicht auf die Reibung der Tragbinde, sondern auf die Berührung der Bodenplatte mit schweißenden Händen zurückzuführen, die auf das Kupfer zersetzend wirkte.

altar läßt sich gar kein anderer heiliger Bischof, dessen Namen auf rius endigt, ausfindig machen. Daß der Heilige bereits auf der Stirnseite mit Kilian abgebildet ist, war kein Hindernis für Rogerus, ihn hier noch einmal zu geben. Als Würzburger Gründung erhielt die Paderborner Kirche neben Maria den hl. Kilian als Patron. Seitdem die Reliquien des hl. Liborius nach Paderborn überführt waren, trat der hl. Liborius hinzu und wir sehen mit der Zeit den letzteren immer mehr auf Kosten des ersteren in den Vordergrund treten. Unser Schrein spiegelt diesen Vorgang in etwa wider. Auf der Stirnseite hat der hl. Kilian noch den bevorzugten Platz zur Rechten Christi, auch in der Urkunde des Bischofs wird er zuerst genannt. Offiziell hat er also noch den Vorrang. Daß er in der Nielloinschrift an zweiter Stelle steht, ist auf das Reimbedürfnis zurückzuführen. Der hl. Liborius wird daneben aber direkt bevorzugt durch die große Darstellung, die uns eben beschäftigt.

Beißel[1]) hat die Inschrift zu Heinricus ergänzt. Aber um 1100 ist überhaupt kein heiliger Bischof Heinrich denkbar. Wenn Beißel sich bemüht darzutun, daß der Gegner des Stifters unseres Altärchens, Bischof Heinrich von Assel, der 1090 aus Paderborn vertrieben, 1102 Erzbischof von Magdeburg wurde und 1107 starb, gemeint sei, so mutet er uns die Annahme zu, daß unser Stifter, Heinrich von Werl, seinen Gegner als Heiligen verehrt habe und zwar sieben Jahre vor dem Tode desselben. Es wäre überflüssig, diese Ergänzung und Lesung abzuweisen, wenn sie sich nicht in der neueren Literatur über den Gegenstand festgesetzt hätte.

Der hl. Liborius trägt dieselbe Kleidung wie die übrigen Bischofsfiguren des Altärchens. Es ist hier besonders deutlich, daß der Manipel ein loser Streifen war, der noch nicht zu einer Armschlinge zusammengeheftet war. Die Endungen des Manipels und der Stola sind hier trapezförmig erweitert und außerdem mit Fransen geschmückt. Die seitlichen Schlitze der Dal-

[1]) Der Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn, Zeitschrift für christl. Kunst, 1902, Sp. 336.

matika sind auch hier wieder ganz in Sicht gerückt. Doch läuft hier nicht, wie in den übrigen Bischofsbildern, der breite Gewandsaum selbst, sondern ein schmälerer Ornamentstreifen und zwar in rechtwinkliger Linienführung um die Schlitze. Die befransten Clavi fehlen trotz des größeren Maßstabes. Die Kasel ist insofern reicher geziert, als auch ihr Saum von einer breiten Ornamentborte eingefaßt ist und das teilweise sichtbare Futter ein durch kleine Quadrate mit eingezeichneten Punkten und Kreuzen gemusterter Stoff ist. Der hl. Liborius trägt auch hier keine Kopfbedeckung. Das Haar fällt in großen, breiten Lappen herab und schneidet mit den Ohren ab. Mitten auf dem Haupte erscheint eine etwas höckerige Stelle, die vielleicht als Tonsur gedeutet werden kann. Da sie jedoch nicht scharf umrissen ist, vielmehr im Umriß den übrigen Haarlappen ähnelt, erscheint das Vorhandensein der Tonsur doch recht zweifelhaft. Das Gesicht war, im Gegensatz zu dem plastischen Liborius der Stirnseite, bärtig gezeichnet, wie der noch sichtbare wellige Umriß der unteren Kopfhälfte mit Sicherheit erkennen läßt. In die Mitte der Stirn hinein hängt ein Büschel krauser Haare. Die innere Zeichnung des Gesichts entspricht dem Schema des Rogerus. Der größere Maßstab führte freilich dazu, zwischen Augenlid und Braue eine dritte Linie einzuzeichnen.

Der hl. Liborius hält mit der jetzt nicht mehr erkennbaren Rechten einen dünnen Bischofsstab, dessen ungegliederter Schaft unten, von einem Ringe umfaßt, in einen Dorn ausläuft, während oben ein von zwei Ringen begleiteter Knauf in Gestalt einer plattgedrückten Kugel die Krümme abteilt, die in einem Drachenkopf endigt. Die linke Hand, die, wie der Manipel schließen läßt, seitlich vom Körper sich loslöste, ist nicht mehr erkennbar, wohl dagegen ein Stück eines Buches, das darin ruht.

Die Architektur, die den hl. Liborius umgibt, besteht aus zwei Säulen, auf denen ein mit einem Mäander geschmücktes, schwaches Gebälk liegt, dessen mittleres Drittel sich über dem Haupte des Heiligen im reinen Halbkreise emporwölbt. Auf dem Gebälk liegt ein abgewalmtes Satteldach, das in der Mitte, entsprechend der Ausbiegung des Gebälks, von einer spitzbogigen

Kuppel überschnitten wird, auf deren Spitze ein Knopf aufgesetzt ist. Die Dachfläche der Kuppel ist durch Rippen aufgeteilt. Die Zwischenräume zwischen letzteren zeigen ein fallendes Schuppenmuster. Das Hauptdach, dessen Firstlinie in zwei Schnörkel mit Blattendung ausläuft, ist rautenförmig gemustert und zwar derart, daß jede Raute in zwei Dreiecke geteilt ist, von denen immer nur das obere durch dichte Parallel-Linien schraffiert ist. Hinter der Kuppel ragt noch eine mit zwei nur zum Teil sichtbaren Rundbogenfenstern durchbrochene, giebelgekrönte Wand hervor. Der Giebel ist durch ein mittleres Rundbogenfenster und zwei seitliche, kreisrunde Öffnungen durchbrochen. Auf der Spitze des Giebels ist eine von einem Kreuz überragte Kugel angebracht, die in den Ornamentrahmen der Bodenplatte übergreift. Seitlich dieses mittleren Teiles erheben sich über dem First des Hauptdaches zwei durch je zwei Rundbogenfenster gegliederte Rundtürme mit nach unten erbreiterter und durch kleine Quadrate durchbrochener Basis. Die Türme tragen über einem kräftigen, rundlich profilierten Kranzgesimse gerippte, byzantinische von einer Kugel bekrönte Kuppeldächer. Der Hintergrund der ganzen Dachpartie ist durch parallel von unten nach oben geführte, mit dem Flachstichel im Tremulierstich erzeugte Zickzacklinien aufgerauht. Wenngleich die beiden Rundtürme einen Versuch modellierender Zeichnung bedeuten, ist Rogerus doch weit entfernt, seine Architektur räumlich-plastisch aufzufassen. Daß er vielmehr als Flächendekorateur empfindet und arbeitet, geht daraus hervor, daß er in allen Fenstern und Öffnungen der Architektur, selbst der Rundtürme, den Hintergrund sichtbar werden läßt. Es geht nicht an, wie Beißel will, die Architektur bestimmt auf einen Dom oder dergleichen zu deuten.[1]) Die Architektur ist vielmehr nicht anders aufzufassen, als die architektonischen Fassungen zahlreicher Miniaturen des frühen Mittelalters, nämlich lediglich als Flächenschmuck und Rahmung der figürlichen Darstellung. Die Säulen ähneln jenen der Langseiten. Die Kapitelle sind jedoch weit höher und mit krausem Ranken- und Blattwerk

[1]) Beißel, a. a. O., Sp. 336.

geziert. Die Deckplatte der Kapitelle läßt architektonisches Empfinden gänzlich vermissen. In spielerischer Zeichnung erscheint hier eine auf die scharfe Kante gestellte röhrenartige Hohlform von quadratischem Durchschnitt. Die Säulenschäfte sind zu etwa einem Drittel von dem Ornamentrahmen der Bodenplatte überschnitten. Die linke Säule ist durch winklig gebrochene, äußerst schmale Kannelüren belebt. Die rechte zeigt die uns bereits bekannte schematisierte Marmorierung. Eine kräftige zur Welle gewordene Ader teilt den Schaft von oben nach unten; was links von dieser Welle liegt, bleibt ungeschmückt, rechts sehen wir dagegen die schematisierte Sprenkelung wieder. Wie dem Ringe, mit dem das Kapitell beginnt, noch ein zweiter, feinerer zugefügt ist, sind dem die Basis abschließenden Ringe zwei feinere, begleitende zugesellt. Das S-förmig profilierte Kernstück der Basis ist mit einem Kranz fallenden Blattwerks geziert.

In der portalartig wirkenden Architektur ist ein Vorhang eingezeichnet, der den Grund um die Bischofsfigur herum bis auf kleine, mit dem Perlpunzen behandelte Partien deckt. Der Vorhang besteht auffallenderweise aus einem einzigen langen Schal, der in der Mitte zu Häupten des hl. Liborius in einem an der Bogenarchitektur befestigten Ringe zusammengerefft gehalten wird, während die seitlich abfallenden Teile durch je vier am Gebälk und an den Kapitellen angeordnete Ringe befestigt und um das obere Drittel der beiden Säulen geschlungen sind, eine Anordnung, die sich auf Miniaturen, Elfenbeinen und anderen Werken der Kleinkunst bis in die altchristliche Zeit verfolgen läßt, und die offenbar eine hinsichtlich der Türvorhänge ehedem wirklich geübte Praxis veranschaulicht. Die aus der Umschlingung herabfallenden Teile gehen hart neben dem Säulenschaft bis zum Boden nieder. Der Vorhang hat unten eine karrierte, mit eingezeichneten Kreuzen gemusterte Borte. In seinem Gefält sind ganz vorwiegend die charakteristischen Rechtecke in leiterartiger Anordnung verwendet.

Der Boden, auf dem der hl. Liborius steht, ist der in der Buchmalerei wie auch in der Goldschmiedekunst schon vor Rogerus sehr häufig begegnende stilisierte Schollenboden. In Reihen ange-

ordnete Erdschollen sind dreifach wellig umrandet und legen sich schuppenartig aufeinander, wobei jeweils das freie Feld jeder Schuppe oder Scholle mit einer meist dreiteiligen Pflanze oder Blume geschmückt ist. Auch dies ist keine Erfindung des Rogerus. Man vergleiche z. B. die Miniatur der Verklärung Christi in dem der Reichenauer Malschule des 10. Jahrhunderts entstammenden Evangeliar Kaiser Ottos III. in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.[1]) Auf der rechten Seite wächst überdies eine dreiblätterige Blume aus dem Schollengrund frei heraus in den Perlgrund hinein. Daß der Schollengrund in seinem Gesamtumriß hügelig erscheint, ist nicht so zu deuten, als habe Rogerus einen Hügel zeichnen wollen. In diesem Falle hätte er den Heiligen wohl auf den Hügel gestellt, was nicht der Fall ist. So wenig Rogerus die Architektur als Dom oder Portal gewertet wissen will, so wenig hat er bei seiner Bodenbildung eine bestimmte Absicht. Er will den Heiligen nicht schweben lassen, er muß deshalb den Boden irgendwie andeuten, das ist alles. Wer in all diesen Dingen mehr sieht, müßte annehmen, daß Rogerus innerhalb des Domes einen Hügel habe zeichnen wollen. Seine Absicht ist in der Hauptsache darauf gerichtet, die Fläche zu schmücken, dazu muß alles dienen, die Architektur so gut, wie die Stilisierung des Bodens. Die Motive entlehnt er der Tradition, und er verwendet sie hier ebenso schematisch wie die vorauszusetzenden Vorlagen, denen er sie entlehnt hat.

Die äußere, das bisher beschriebene Bildfeld umschließende Umrahmung ist nach innen und außen durch je drei parallele Linien kräftig abgeschlossen. Der Zwischenraum zwischen diesen inneren und äußeren Parallelen ist mit einer Art Bogenfries geschmückt, derart, daß die Öffnung der im Halbkreis gezeichneten Bögen überall nach innen gerichtet ist. Der äußere Kontur der Bogenbahnen ist verdoppelt. Die einzelnen Bögen berühren sich nicht. In den zwickelartigen Räumen zwischen den Bögen ist je eine nach außen strebende Staude eingezeichnet, die sich mit drei

[1]) Abbildung bei Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, 1912, Titelbild.

auseinander gebreiteten Zweigen, die in ein schlichtes, lanzettförmiges Blatt auslaufen, dem vorhandenen Raume vollkommen anpaßt. In den von den Bögen umschlossenen Halbkreisfeldern wechseln zwei Dreiblattmotive. Von einem kreisförmigen Zentrum gehen immer drei Blätter aus. In dem einen Falle ist das mittlere siebenmal gelappte, zugespitzte und fünfmal gerippte Blatt flach gezeichnet, während die beiden ähnlichen Seitenblätter halb umgebogen sind, in dem anderen Falle ist das mittlere halb eingerollt, während die hier mehr rankenartig stilisierten seitlichen Blätter rein flächig gegeben sind. Der von diesem Blattwerk und den vorerwähnten Stauden freigelassene Grund ist wieder mit dem Perlpunzen bearbeitet, doch ist hier, wie auch auf dem Hintergrunde der Liboriusfigur ein viel gröberer Punzen, der größere Kreise zeichnet, verwendet als auf den Langseiten. Es ist bezeichnend, daß Rogerus diese Dekoration dem größeren Maßstabe, der auf der Bodenplatte herrscht, durchaus anzupassen wußte.

Die Füße.

An den vier Ecken sind innerhalb abgepaßter Ausschnitte in der Bodenplatte die vier Füße des Schreines aufgenagelt. Die Beinstücke der im Bronzeguß hergestellten Füße haben trapezförmigen Durchschnitt, sie sind hohl gegossen und nach hinten offen. Die kleine Parallele des Trapezes bildet die nach außen gewendete Stirnseite der Beine. Die Stirnseite ist ziemlich senkrecht angeordnet und mit Gravierung und Perlpunzierung geschmückt. Die in der gleichen Diagonale liegenden Stirnseiten sind übereinstimmend behandelt. Zweimal ist ein dem oben erwähnten bekreuzten Blatt ähnliches Motiv, jedoch ohne Kreuz, verwendet, in den beiden anderen Fällen findet sich eine kräftige Ranke mit einem länglichen Blatt, das an Eichenlaub erinnert. Die Seitenwangen der Beine, die sich nach unten hin verjüngen, sind in ganz eigenartiger, sonst nirgendwo belegbarer Weise behandelt. Die ganze Fläche ist hier bis auf schmale Randstege ausgehoben, und in die entstandene Grube ist ein Silberblech eingehämmert, das durch den nachträglich breit gehämmerten Bronzerand festgehalten wird; also eine Art Tauschierung. Das Silber-

blech selbst ist dann noch nielliert in schachbrettartiger Musterung. Doch herrscht dabei wieder insofern ein Wechsel, als die Felder nur an zwei Füßen quadratisch, an den beiden anderen dagegen dreieckig ausgeführt sind. Die quadratisch gemusterten unterscheiden sich wieder, sofern die Quadrate das eine Mal auf eine Seite, das andere Mal auf die Spitze gestellt sind. Die dreieckig gemusterten unterscheiden sich, sofern einmal die mit der Spitze nach oben, das andere Mal die mit der Spitze nach unten gerichteten Dreiecke mit Niello gefüllt sind. Deutliche Spuren weisen darauf hin, daß diese Niellos ehedem ganz vergoldet waren. Der eigentliche Fuß besteht aus je drei Klauen, die eine Halbkugel umfassen. Die aus je zwei Gliedern bestehenden Klauen, die auf den Gelenken mit dem Stichel schraffiert sind, sind aus vergoldeter Bronze. Die zwischen den Klauen freiliegenden Teile der Halbkugel sind mit Silber belegt, nicht einfach versilbert, sondern mit einem Silberblech plattiert. Das Verfahren unterscheidet sich von der Tauschierung, da das Silber hier nicht in eine ausgehobene Grube gehämmert ist, sondern einfach aufgelegt ist. Die Befestigung ist derart durchgeführt, daß die Klauen mit einer Furche unterschnitten sind, in die das Silberblech eingeschoben ist, so daß also die Klauen übergreifend den Rand des Silberblechs festhalten.

Der ursprüngliche Zustand.

Es fragt sich, ob der beschriebene Zustand des Portatiles in allem der ursprüngliche ist. Dies ist leider nicht der Fall. Ist es auch verhältnismäßig wenig, was von dem ursprünglichen Bestande verloren gegangen ist und betrifft es insbesondere keine figürlichen Darstellungen, so ist doch dieser Verlust außerordentlich bedauerlich, weil es für die Beantwortung der uns später beschäftigenden Frage der Identität des Rogerus mit dem Verfasser der Schedula diversarum artium, einer sehr interessanten kunsttechnischen Schrift des frühen Mittelalters, von großem Wert wäre, den Altar im ursprünglichen Zustande zu finden.

Es steht über allem Zweifel fest, daß das Portatile einer Restauration unterworfen worden ist; es spricht aber auch alles dafür, daß alle Eingriffe in den früheren Bestand demselben Restaurator zur Last zu legen sind, der seine Arbeit wahrscheinlich im 15. Jahrhundert ausgeführt hat. Auf diese Restauration sind zurückzuführen der jetzige Zustand der Randverzierung des Deckels, ferner die rohen steinbesetzten senkrechten Streifen, welche die Schmalseiten abschließen, und endlich die Bekleidung der Abschrägungen der Deckel- und der Bodenplatte.

Daß zunächst der Rand des Deckels, so wie er vorliegt, nicht ursprünglich ist, ergibt sich aus der Gestalt der vierblätterigen gotischen Rosetten und nicht minder aus der Art der Steinfassung und der Verwendung des Kordeldrahtes. Die Art der ursprünglichen Steinfassung, wie sie um 1100 auch sonst nachweisbar ist, lehrt uns der unversehrt gebliebene Steinschmuck der Stirnseite. Es ist die sogenannte Kastenfassung, bestehend aus einem einfachen, nicht ausgezahnten Blechstreifen. Die am Deckelrande auftretende Klammerfassung gehört in die gleiche Zeit wie die Rosetten. Auch der Kordeldraht, der in der späteren Gotik sehr beliebt ist, ist, soweit meine Kenntnis reicht, um 1100 unbekannt. Die bereits erwähnte Schedula diversarum artium kennt ihn nicht.[1]) Immerhin ist etwas von der ursprünglichen Randverzierung höchstwahrscheinlich erhalten, und das sind die Steine oder doch ein Teil derselben. Wir können uns übrigens wohl ein Bild davon machen, wie die Randverzierung ursprünglich ausgesehen hat. Ganz ausgeschlossen erscheint es, daß die leeren Stellen, die heute zwischen den Steinen und den Rosetten klaffen, auf Rogerus zurückgehen. Sie allein würden schon genügen, einen späteren Eingriff anzunehmen. Denn einem Meister, der sonst jeden Quadratzentimeter, selbst auf der unsichtbaren Bodenfläche, reich und sorgfältig verziert hat, können sie unmöglich

[1]) Wir wollen nicht behaupten, daß der Kordeldraht überhaupt erst in gotischer Zeit auftritt. Doch möchten wir annehmen, daß eine genauere Untersuchung ihn auf vielen Arbeiten, die älter sind als unser Altärchen, als spätere Zutat erkennen würde.

zugeschrieben werden. Wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, daß hier etwas fehlt, was früher da war. Entsprechend der um 1100 herrschenden Geschmacksrichtung ist in der Tat mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die leeren Stellen ursprünglich mit Emailplatten belegt waren und daß die Randverzierung aus alternierenden Steinen und Emailplatten bestanden hat. Diese Annahme empfiehlt sich auch dadurch, daß sie es zugleich sehr erklärlich macht, warum es zu Verlust und Restauration kam. Die Fassungen der Emailplatten müssen wir uns nämlich genau so vorstellen wie die ursprünglichen Steinfassungen an der Stirnseite des Altärchens. Diese sind aber sehr schwach und hier nur erhalten, weil die ganze Partie geschützt liegt. Auf dem Rande des Deckels mußten sich im Laufe der Zeit die stark exponierten Steine und Emailplatten in so schwachen Fassungen lösen und zum Teil in Verlust geraten. Als man in gotischer Zeit zur Restauration schritt, war in Paderborn die Emaillierung kaum, sicher aber nicht der Zellenschmelz in Übung, in der die verlorenen Platten ausgeführt zu denken sind. Da man die fehlenden Platten also nicht ersetzen konnte, entfernte man die etwa noch vorhandenen um so lieber, als sie nach allem, was wir von der heimischen Schmelzkunst um 1100 vermuten dürfen, höchst kümmerliche Arbeiten waren. Es scheint, daß die Restauration nicht viel kosten durfte, denn die Rosetten erklären sich wohl am besten als billiger Ersatz für den etwa zur Hälfte verlorenen alten Steinschmuck.

An den Abschrägungen der Deckel- und Bodenplatte fällt die grobe Hand desselben Restaurators besonders ins Auge. Mit dem übrigen Schmucke des Altärchens verglichen erscheint die Bekleidung der Schrägen wie das erbärmliche Flickwerk eines Stümpers. Selbst an einfacheren Tragaltärchen jener Zeit finden wir die Abschrägungen gewöhnlich geschmückt. Diese rohen Blechstreifen hat ein Rogerus nicht geschaffen, sie machen sich vielmehr durch die Art der Benagelung als Werk des Deckel-Restaurators deutlich erkennbar, der die Nägel genau so gesetzt hat. Übrigens erklärt sich aus der Art, in der die Schrägen an ähnlichen Altären meist geschmückt waren, die Notwendigkeit

einer Restauration sehr gut. Es handelt sich da nämlich ganz vorwiegend um gestanzte Streifen, die aus besonders dünnem Blech hergestellt wurden, damit das Metall leicht in die eiserne Stanze eingehämmert werden konnte. So waren sie natürlich wenig widerstandsfähig. Wir fürchten nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten: Es ist für die Abschrägungen des Portatiles eine ursprüngliche Ausstattung mit aus dünnem Silberblech gestanzten Ornamentstreifen, wie sie sich z. B. an vier Tragaltärchen des Schatzes des Hauses Braunschweig-Lüneburg und auch sonst fast regelmäßig an reicheren Tragaltärchen findet, als höchstwahrscheinlich anzunehmen.

Die senkrechten Streifen, welche die beiden Schmalseiten begrenzen, sind ebenso roh wie die übrige Arbeit des Restaurators. Kordeldraht und Steinfassung sind genau von derselben Art wie am Deckelrande, so daß gar kein Zweifel daran möglich ist, daß hier dieselbe Hand tätig war. Vermutlich war auch hier der Verlust ursprünglichen Emails die Ursache der späteren Überarbeitung.

Das Innere und der Inhalt des Domportatiles.

Das Innere des Domportatiles ist zunächst durch ein den Schmalseiten parallel angeordnetes dünnes Brett, das ursprünglich zu sein scheint und wie die übrigen Innenwände rot gestrichen ist, in zwei Abteilungen von 148×165 mm Größe zerlegt. In jede dieser Abteilungen ist ein viel jüngeres, aus dünnem Lindenholz gefertigtes, oben offenes Kästchen eingesetzt, das durch zwei den Langseiten parallel laufende Brettchen in drei schmale Abteilungen aufgeteilt ist. Diese Kästchen, mit roter Seide ausgekleidet, enthalten eine große Zahl (etwa 82) Reliquien, die zumeist mit Gold- oder Silberdraht an den Wänden befestigt, zum Teil aber auch in losen Päckchen eingelegt sind. Bei den Reliquien sind Pergamentstreifen angebracht, auf denen in lateinischer Schrift des 17. Jahrhunderts folgende Bezeichnungen niedergeschrieben sind: De Spongia Domini, Sanctarum XI mill. Virgi-

num, S. Charitatis Virg. et (M. ?), S. Heriberti Archiep. Colon. et Confessoris, S. Sylvestri Pap. et Mart., S. Nanae Virg. et Mart., S. Barbarae Virg., Sanctorum Naboris et Felicis Mart., S. Spei Virg. et Mart., S. Magni Mart., S. Zotonis Ep. et Mart., S. Stephani Protomartyris secundum schedulam antiquam. Während die letztgenannte Inschrift sich ausdrücklich auf einen älteren Zettel beruft, war offenbar bei der Ordnung des Inhaltes, die den heutigen Zustand schuf, bezüglich vieler Reliquien nicht mehr auszumachen, von welchem Heiligen sie stammten. Das beweisen etwa 15 Pergamentstreifen, welche die ganz allgemein gehaltene Aufschrift Reliquiae Sanctorum, manchmal mit dem Zusatz Omnes Sancti intercedite pro nobis tragen.

Hervorzuheben ist, daß sich in dem mittleren Gefach der rechten Abteilung über einer Reihe von Reliquien ein größerer Zettel aus Papier angeheftet findet, dessen mit schwarzer Tinte und in gotischer Minuskel ausgeführte Schrift lautet:

Andree apli., Bartholomei apli., Viti mr., Vincecij mr., Felicis mr., Xpofori mr., Sebastiani mr., Adriani mr., Sactor. Thebeor. mr., Dismatis latronis, Nicolai epi., Godehardi epi., Alexii 9fess., Bndicti abbis., Marie Magdalene, Affre mr., Ursule rgine vg. et mr., Sanctarum vg. XI milliu, Walderadis i. vigilia Laurencij Dno Deo obtulit.

Während die mit den Pergamentstreifen versehenen Reliquien möglicherweise ganz oder zum Teil zum ursprünglichen Reliquieninhalt des Schreines gehören, sind also die in dem letzterwähnten Verzeichnis aufgeführten Reliquien die spätere Schenkung einer gewissen Walderadis.

In dem mittleren Fach der linken Abteilung findet sich ein zugenähtes, verschnürtes und mit dem Siegel des Bischofs Hubertus Simar († 1902) versiegeltes $6 \times 8^1/_2$ cm großes Päckchen aus weißer Seide mit der Aufschrift: Reliquiae S. Liborii Ep.

In bemerkenswerter Weise ist die Unterseite des beweglichen Deckels behandelt, wo sich auch weitere Reliquien finden. Der Deckel ist bis auf schmale Randstücke vertieft, und in diese Vertiefung ist eine etwa 8 mm starke Lindenholzplatte, die nach ge-

fälliger Zeichnung in Laubsägearbeit durchbrochen ist, derart eingefügt, daß hierdurch der ausgetiefte Deckel genau wieder auf die im Äußeren zutage tretende Stärke von 2 cm gebracht wird. In den durch die Ausschneidearbeit entstandenen Vertiefungen der Lindenholzplatte sind weitere 13 Reliquien untergebracht, die fast alle mit Zetteln derselben Art, wie die oben erwähnten des 17. Jahrhunderts, versehen sind und möglicherweise auch zum ursprünglichen Inhalt des Altärchens gehören.

In der Mitte befindet sich in einer vertikal gerichteten ovalen Vertiefung eine Reliquie des hl. Liborius, darüber in einem horizontal angeordneten Oval eine Partikel des heiligen Kreuzes (De sancta Cruce), darunter in ebensolchem Oval eine Reliquie S. Menolphi Conf. Die rechts und links dieser Mittelpartie vorhandenen Flächen sind in übereinstimmender Weise durchbrochen. In der Mitte in einem liegenden Oval stets eine bevorzugte Reliquie, in den Durchbrüchen, die dies Oval umgeben, vier weitere. Links (i. S. des Beschauers) finden wir eine Reliquie S. Petri Apostoli, umgeben von Reliquien S. Gereonis Mart., S. Servatii Epi., S. Teclae Virg. et Mart., S. Afrae Mart., rechts ein Stück de costa s. Andreae Apli., umgeben von Reliquien, die bezeichnet sind wie folgt: S. Mauritii Mart., S. Germani Epi. et Confess., S. Alexandri Papae u. O(mn)es S. Innocentes intercedite pro nobis.

Die Zeichnung der durchbrochenen Arbeit ist im Stile der Renaissance ausgeführt. Was von dem Holze übrig geblieben ist und wie Rahmung die Vertiefungen umgibt, ist vergoldet und in braunschwarzer Strichzeichnung mit geflügelten Engelköpfchen, Kartuschen und dergleichen geziert. Um die mittlere Reliquie ist eine Inschrift aufgemalt: S. Libori ora pro nobis. Auch die Inschrift der Kreuzpartikel De sancta Cruce ist aufgemalt. Auf der ovalen Rahmung der Apostelreliquien liest man: „Anno . . . . Renovatum sub Rmo et Illmo Episcopo Princ. Theodoro Adolpho Paderborn.“ Die Jahreszahl ist entweder nie ausgeführt gewesen oder nachträglich aus unerklärlichem Grunde mit Vergoldung zugedeckt. Oberhalb der Kreuzpartikel ist nachträglich in bunten Farben ohne Rücksicht auf die schon vorhandene Zeichnung das

Wappen des Bischofs Theodor Adolf von der Reck (1650—1661) aufgemalt.

Da die Zettel der inneren Abteilungen nach Art und Schrift mit denen des Deckels übereinstimmen, ist nicht daran zu zweifeln, daß die ganze heutige innere Einrichtung auf Theodor Adolf zurückgeht. Sie wurde also bald nach Beendigung des 30jährigen Krieges durchgeführt.

Der Abdinghofer Tragaltar.

Gestalt und Ausstattung.

Das zweite uns erhaltene Paderborner Tragaltärchen befindet sich zur Zeit im Besitze des dortigen Franziskanerklosters. Es stammt jedoch gemäß einhelliger Tradition aus der im Jahre 1803 säkularisierten Benediktinerabtei Abdinghof in Paderborn, was durch den bildlichen Schmuck des Altärchens vollkommen bestätigt wird. Bernhard Grewe weiß auf Grund eigenen Erlebens einige nähere Angaben über die Schicksale des Altärchens zu machen.[1]) Hiernach schenkte es der letzte Abdinghofer Abt, Wolfgang Heitland, nach der Aufhebung des Klosters dem Paderborner Weihbischof Holtgreven.[2]) Dieser gab es an den Franziskaner P. Hermann Bühner, der es, als er nach Werl versetzt wurde, mit nach dort nahm. Von hier aus wanderte dann das Stück — gewiß ein seltenes Schicksal — über den Großen Ozean. Als nämlich die Franziskaner zu Beginn des sogenannten Kulturkampfes ausgewiesen wurden, nah-

[1]) Historische Wanderungen durch Paderborn, 2. Aufl., 1912, S. 103.

[2]) Holtgreven scheint sich für derlei Altertümer interessiert zu haben. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß er auch den Reliquienkasten von Heitland erhielt, den Ludorff (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn) auf Tafel 108 unter Nr. 3 und 4 abgebildet und als Privatbesitz des Weihbischofs Gockel bezeichnet hat. Dieser Kasten, der nach dem Tode des Weihbischofs Gockel an das Paderborner Diözesan-Museum kam, galt schon, wie ich einer Mitteilung des Herrn Schulrat Freusberg in Paderborn verdanke, zur Zeit des Weihbischofs Freusberg nicht als Privatbesitz, sondern als mit dem weihbischöflichen Amt verbundenes Erbgut, war also sicher schon im Besitz Holtgrevens, des Vorgängers Freusbergs.

men sie das Altärchen mit in die Verbannung. Durch den Guardian des Werler Klosters, P. Eugenius Puers, gelangte es nach Südamerika. Später gelang es den energischen Bemühungen des Paderborner Altertumsvereins und insbesondere — wie mir versichert wird — des Theologieprofessors Dr. Kotthoff, die Rücksendung des kunstgeschichtlich so wertvollen Stückes zu erreichen. So kam es auch, daß es nicht nach Werl, sondern nach Paderborn zurückgebracht wurde.

In die Kunstgeschichte ist das Abdinghofer Tragaltärchen kurze Zeit nach seiner Verbringung nach Werl, im Jahre 1861, eingeführt worden durch einen Aufsatz, den wiederum Kayser im Organ für christliche Kunst, Jahrgang XVI, S. 3 ff., unter Beifügung der lithographierten Seitenansichten veröffentlicht hat.

Das Abdinghofer Tragaltärchen ist wie das Domaltärchen ein Schreinportatile, doch weicht es hinsichtlich der Proportionen von letzterem bemerklich ab. Es erscheint flacher und gestreckter als dieses, deshalb auch weniger schwerfällig. Der auf vier Klauenfüßen ruhende Schrein ist aus Eichenholz gefertigt und mit Metall, vorwiegend vergoldetem Kupfer, beschlagen. Seine Länge mißt 310 mm, die Breite 185 und die Höhe einschließlich der Füße 112 mm. Die Deckelplatte und die Bodenplatte sind etwas dünner als am Domportatile. Sie springen weiter über den Schreinkörper vor als bei diesem. Das aus Platte und Schräge bestehende Profil der Deckelplatte kehrt an der Bodenplatte in umgekehrter Ordnung wieder. Die Schräge führt in beiden Fällen — im Unterschied zum Domportatile — nicht unmittelbar auf die Seitenwände. Letztere treten vielmehr noch um fünf Millimeter nach innen zurück. Im Unterschied zum Domportatile mit seinem reichen Wechsel der Techniken ist ferner das Abdinghofer Tragaltärchen auf allen Seiten in gleicher Weise und Technik geschmückt. Auch darin unterscheiden sich beide, daß das Domportatile mit einer Schmalseite vor dem Zelebranten stand, der Abdinghofer Altar dagegen mit einer Langseite, wie die Richtung der figürlichen Darstellungen der Deckelplatte beweist.

Die Deckelplatte.

Der Deckel des Abdinghofer Altares ist nicht beweglich. Der seine Mitte ausfüllende Altarstein ist ausgebrochen. Die früher von letzterem ausgefüllte Öffnung von 99×158 mm Ausdehnung gestattet den Blick in das Innere, das zur Zeit leer ist. Um die Öffnung legt sich zunächst ein 18 mm breiter silberner Streifen, der mit einer stilisierten, rückläufigen Ranke verziert ist, die wie der kreuzweise schraffierte Grund graviert ist. Dieser Silberstreifen gehört nicht zur ursprünglichen Ausstattung des Portatiles. Stil und Technik, insbesondere die Schraffierung des Grundes, lassen ihn als spätere Arbeit, etwa des 14. Jahrhunderts, erkennen. Die außerhalb dieses Silberbandes freibleibenden Partien des Deckels sind mit vergoldeten Kupferplatten und Streifen bedeckt, die durch regelmäßig gesetzte Nägel festgehalten werden. In der Längsrichtung begleiten den inneren Silberrahmen zunächst zwei schmale Metallstreifen, die mit prachtvollen, von links nach rechts bewegten Ranken geziert sind. Die Ranke besteht jeweils aus einem kräftigen, stellenweise doppelt konturierten Stamm, aus dem sich rückläufige Abzweigungen lösen, die in reiches, stets wechselndes, höchst phantasievoll gezeichnetes Blattwerk endigen, wobei es zu zahlreichen Überschneidungen kommt, während in einzelnen Fällen sogar Ranken oder Blätter geschlitzt und durcheinander gesteckt sind. Der Grund neben dem Gerank ist mit dem Perlpunzen behandelt. An den Schmalseiten der Mittelpartie sind zwei bis an die Langseiten des Kastens durchgeführte Platten aufgenagelt, die mit figürlichem Schmuck in Gravierung und Durchbruchstechnik derart geschmückt sind, daß auf jeder Platte untereinander zwei Halbfiguren erscheinen. Sie sind sämtlich von Bogenarchitekturen umrahmt. Der Hintergrund ist innerhalb der Architekturen entlang dem Kontur der Figuren ausgeschnitten, wobei jedoch zwischen dem Nimbus der Figuren und dem Architekturbogen je fünf radial gestellte, ziemlich breite Verbindungsstege ausgespart sind und überdies direkt unterhalb der Säulenkapitelle ungefähr in Halshöhe der Figuren ein ebenso breiter Quersteg Figur und Säulen verbindet. Auf diesen Verbindungsstegen, deren Ränder

durch einfache gravierte Linien hervorgehoben wurden, sind die Namen der Figuren derart eingezeichnet, daß jeweils senkrecht über dem Haupte ein S als Kürzung von Sanctus steht, während die Buchstaben des Namens und die Standesbezeichnung auf den übrigen Stegen stets von links nach rechts überspringend eingegraben sind. Oben rechts lesen wir: S. PETRVS AP(OSTO)L(V)S, wobei TR und VS in Ligatur gegeben sind, links S. PAVL(VS) AP(OSTO)L(V)S, wobei das VS durch das bekannte Kürzungszeichen ausgedrückt ist. Das L ist in beiden Fällen durchstrichen. Unten rechts lesen wir: S. BLASIVS EP(ISCOPV)S (VS in Ligatur, P durchstrichen), unten links S. FELIX MTR. Petrus und Paulus als Apostelfürsten und insbesondere als Patrone vom Abdinghof haben also den Ehrenplatz. Von den Darstellungen der beiden anderen Heiligen ist die des hl. Felix eine schlechte moderne Ergänzung, die für unsere weitere Betrachtung ausscheidet.[1]) Nur so viel muß gesagt werden, daß die vor der Restauration vorhandenen Reste erkennen ließen, daß es sich um eine Darstellung des hl. Felix wirklich gehandelt hat.[2])

Die Halbsäulen der Architektur haben alle einfache, aus Platten und Wulst gebildete Basen und glatte, ungezierte Kelchkapitelle. Die Schäfte sind verschieden behandelt. Neben Paulus ist die linke Säule durch schräg laufende, abwechselnd wellige oder gestrichelte Bänder (Marmoradern) geschmückt, die rechte durch ein System von Parallelen, die, in bestimmten Abständen stumpfwinklig geknickt, nach Art der uns bekannten geknickten Kannelierung den Schaft bedecken. Bei Petrus sind beide Schäfte nur durch aus zwei Parallelen bestehende Wellen geziert, deren Einbuchtungen nach außen durch weitere kurze Parallellinien gefüllt sind. Bei Blasius haben wir die an gebrochene Kannelierung erinnernde Zeichnung der Schäfte, wie auf der rechten Seite neben Paulus mit dem Unterschiede, daß dort die Parallelen hakenförmig umgebogen endigen, während sie hier bis auf Kapitell und Basis durchlaufen. Der Architektur-Bogen über Petrus ist durch

[1]) Ergänzt ist bei der gleichen Restauration auch noch die an die Felixdarstellung grenzende erste Welle der unteren Ranke.

[2]) Vgl. Kayser, a. a. O., S. 3.

einfache, kleine Bögen belebt, die sich nicht berühren und deren Zwischenräume durch eine Art einfachster Blume, bestehend aus einem Stengel mit einem Knopf, gefüllt sind. Der Bogen über Paulus ist durch liegende Rauten mit eingezeichnetem Kreuz, der über Blasius durch einen Mäander geziert. Das oberhalb der Bögen noch freiliegende Feld hat bei Paulus zwei quadratische Durchbrechungen und ist im übrigen durch ein aufsteigendes Schuppenmuster belebt. Bei Petrus und Blasius sind die kleinen Durchbrüche kreisförmig; im übrigen ist bei Petrus das Feld gequadert mit doppelten Lager- und dreifachen Stoßfugen, bei Blasius durch auf die Spitze gestellte Quadrate belebt, wobei stets der nach unten weisende Winkel durch zwei eingezeichnete parallele gefüllt ist.

Der hl. Petrus, dessen Bild auch hier dem traditionellen Typ entspricht, trägt einen von den Ohren ausgehenden kurz gestutzten Vollbart. Das Haupthaar ist glatt nach beiden Seiten gestrichen ohne erkennbaren Scheitel und endigt etwas gelockt mit den Ohren. Von einer Tonsur, die Kleinschmidt[1]) bemerken will, ist nichts zu sehen. Bekleidet ist Petrus mit einem Untergewand, das durch Quadrate mit je einem eingezeichneten Punkt gemustert ist. Der Mantel fällt von beiden Schultern herab. Ein Zipfel desselben scheint von der rechten zur linken Schulter hin geschlungen zu sein. Die Rechte hält Petrus, die innere Handfläche nach außen gewandt, aufrecht vor der Brust. Mit der Linken faßt er einen Zipfel des vom rechten Arm herabfallenden Mantelstücks. Zugleich hängt von der Linken ein Schlüsselpaar herab mit dicht aneinanderliegenden Schäften und gemeinsamem rhombischem Griff. Die Schlüssel hängen in die Architektur über Blasius hinein. Bei Paulus ist der traditionelle Typ noch ausgeprägter durchgeführt. Von dem in der Mitte spärlichen Haar schneiden über der Nase drei parallele Löckchen in die hohe Stirn ein. Das Haar fällt seitlich in Lappen herab. Der Bart ist genau gegeben wie auf dem Domportatile. Insbesondere ist die herzförmige Insel zwischen den Barthälften sehr

[1]) Der Abdinghofer Tragaltar, Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrg. 1909, Sp. 261.

deutlich. Die Enden des Schnurrbarts umschließen diese Insel, um sich unter ihr zu berühren. Paulus trägt eine Tunika mit ornamentiertem Halssaum und Clavi. Der Halssaum ist durch auf die Spitze gestellte Quadrate mit eingezeichnetem Kreuz, der sichtbare Clavus mit X-förmig gestellten Kreuzchen, genau wie die Clavi der Apostel des Domaltärchens, geziert. Der Mantel, der von beiden Schultern herabfällt, ist quer vor der Brust hergezogen und vor dem Unterleibe sehr stark bewegt. Paulus hält ein durch runde und lanzettförmige Steine verziertes Buch mit beiden Händen, wobei der Zeigefinger der Rechten im Deutegestus hoch aufgerichtet ist.

Der hl. Blasius ist als Bischof dargestellt. Er trägt eine rundlich abgestumpfte, sehr niedrige kegelförmige Mitra mit aufgezeichneten Punktkreisen. Wir haben hier eine sehr frühe Form der Mitra vor uns und sicher eine der frühesten Darstellungen derselben. Das Haar umgibt lockig die Ohren. In den mäßig langen Spitzbart fallen die Schnurrbartenden senkrecht hinein. Über einem Untergewand, das gleich dem des Petrus gemustert ist, trägt er eine Glockenkasel, die in der Mitte durch einen schmalen, durch eine Punktreihe belebten Stab geschmückt ist. Die Kasel hat am Hals einen einfach umsäumten, viereckigen Ausschnitt, der auffallend hoch hinaufreicht, so daß Kayser ihn als eine Art Barttuch zur Schonung der Kasel aufgefaßt hat. Mit den unter der Kasel hervorkommenden Händen hält Blasius Buch und Stab. Das Buch ist geziert ähnlich wie dasjenige Pauli. Der Stab ist einfach, hat Knauf und Krümme.

Die Nimben der Heiligen sind teils sternförmig, teils speichenförmig gemustert. Bei Petrus ist letzteres der Fall. Die Speichen sind durch je drei Reihen kleiner, mit dem Perlpunzen eingeschlagener Kreise gezeichnet. Sternförmig ist das Muster des Nimbus bei Paulus und Blasius, doch waltet hier der Unterschied, daß bei Paulus der Stern selbst durch den Perlpunzen gezeichnet ist, während bei Blasius umgekehrt der Grund um den Stern mit in dieser Technik behandelt ist.

Die senkrechten Kanten der Deckel- und Bodenplatte sind mit einfachem unvergoldetem Silberblech ohne Verzierung bekleidet.

Im Unterschiede zum Domportatile sind die Silberstreifen der Deckelkanten nicht für sich aufgenagelt, sie werden vielmehr durch die Nägel der anstoßenden Metallplatten mit festgehalten. Die Schrägen sind in beiden Fällen mit Kupferstreifen belegt, die mit Ölbräunung oder Émail brun geschmückt sind. Die Schrägen der Deckelplatte sind mit einem Bogenfries geziert, der demjenigen der Bodenplatte des Domportatiles sehr ähnlich ist. Die Bogen, die auf den Langseiten nach unten offen sind, berühren sich nicht, die Zwischenräume sind mit ähnlichen dreiteiligen Stauden belegt wie auf dem Domportatile. In den Bogenfeldern alternieren zwei verschiedene Blattmotive, eine Art Akanthus und eine Art Lilie. Die Bogen, Stauden und Blätter und zwei den Fries begleitende Längsstreifen sind durch Gravierung konturiert und heben sich vergoldet von dem braun gebrannten Grund kräftig ab. An den Schmalseiten des Altares ist die Schräge mit demselben Muster geschmückt, jedoch ist letzteres hier umgekehrt angebracht, so daß sich die Bögen nach oben öffnen. Dieser Fehler erklärt sich wohl daraus, daß der Verfertiger des Altares den mit der Ölbräunung zu schmückenden Streifen etwas zu kurz gewählt hatte, so daß er die bei richtiger Anordnung ausfallenden Gehrungswinkel mit ausnützen mußte.

Die vier Seiten des Kastens sind in gleicher Weise mit bildlichen Szenen in Durchbruchstechnik geschmückt, die hier in ihrer Eigenart besonders zur Geltung kommt. Wir lernten sie schon auf dem Deckel kennen. Sie besteht wesentlich darin, daß die Hintergründe um die gravierten Figuren herum ausgeschnitten werden. So tritt alles Figürliche, obwohl nur graviert und flächig gehalten, dennoch in einer gewissen Reliefbildung aus dem Hintergrund hervor. Eingefaßt sind die Szenen nur durch einen ganz schmalen, aus der Kupferplatte ausgesparten Randstreifen, der nur durch die regelmäßig gesetzten Nägel etwas belebt ist. Auf dem Deckel ist, das sei hier nachgeholt, das Eichenholz, wo es infolge der Ausschneidetechnik bloß liegt, mit einer Vergoldung auf Kreidegrund versehen, so daß sich die durchbrochene Metallplatte von dem tiefer liegenden Holzgrunde farbig nicht abhebt. An den Langseiten fehlt diese Vergoldung des Holzkerns. In den

Durchbrüchen des Metalles erscheint auf dem Eichenholz ein tiefdunkler, braun-schwarzer Grund, hinsichtlich dessen es mir nicht möglich war, festzustellen, ob es sich um Farbe oder nur um eine im Laufe der Jahrhunderte entstandene Verkrustung aus Staub und dergleichen handelt. Wie die Ludorff'schen Photographien zeigen, heben sich die figürlichen Szenen äußerst scharf von diesem dunklen Grunde ab. Die Aufnahmen von Dr. Stoedtner-Berlin, die diesen farbigen Unterschied weniger gut erkennen lassen, bringen dagegen infolge der mit Absicht gewählten seitlichen Lichtzuführung den Reliefcharakter der ausgeschnittenen Arbeit mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit zur Geltung. Auf allen Seiten sind zwei bis drei Szenen nebeneinander dargestellt. Die der Langseiten stehen zu den beiden auf dem Deckel dargestellten Heiligen Felix und Blasius in Beziehung.

Die vordere Langseite.

Die vordere Langseite ist mit zwei Szenen aus dem Leben des hl. Felix von Aquileja geschmückt. Die Überreste des hl. Felix hatte bereits Bischof Meinwerk von Paderborn, der Gründer des Klosters Abdinghof, von Aquileja nach Paderborn gebracht und bei der Einweihung der Abdinghofer Kirche dem Kloster geschenkt, wo sie bis 1803 verblieben sind.[1]) Der hl. Felix wurde im Laufe der Zeit sogar Kompatron der Abdinghofer Kirche. So kann es uns nicht wundern, auf dem Altärchen dem hl. Felix zu begegnen. Es ist selbstverständlich anzunehmen, daß Teile von den Reliquien des hl. Felix in dem Tragaltare untergebracht wurden. Kayser weiß von einem Verzeichnis der Reliquien, die sich in dem Portatile befunden haben.[2]) Hierin werden neben den Reliquien der beiden Apostelfürsten und des hl. Blasius u. a. auch Reliquien Sancti Felicis Martyris de Aqui-

[1]) Nach der Aufhebung des Klosters gelangte der im 17. Jahrhundert in Wien hergestellte silberne Felix-Schrein in den Domschatz und fiel mit anderen Domschatzstücken, die 1806 nach Magdeburg geflüchtet waren, den Franzosen in die Hände, die ihn einschmolzen.

[2]) Organ für christl. Kunst, 1861, S. 3.

leja genannt. Leider scheint dies Verzeichnis verloren gegangen zu sein.

Beginnen wir mit der linken Szene der vorderen Langseite. Hier sehen wir auf einem mit einem Polster belegten breiten Sitz eine Herrschergestalt sitzen. Mit der Rechten übergibt der Gewalthaber einem Ritter, der eben sein Pferd besteigen will, ein Schwert, wodurch offenbar der Auftrag zum Vollzuge eines Todesurteils angedeutet werden soll. Die Linke hält ein mächtiges, in eine stilisierte Lilie auslaufendes Zepter und weist zugleich mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf ein hart neben dem Herrschersitz auf einer Säule stehendes Götterbild. So wird das Todesurteil begründet als erfolgt mit Rücksicht auf die Ehre des Gottes. Weiter verdeutlicht wird es noch durch zwei Gestalten, die von links her dem Götterbilde nahen, um ihm Opfergaben darzubringen. Das Todesurteil erfolgt also, so dürfen wir schließen, wegen Verweigerung des Opfers gegen einen abwesenden Dritten.

Der Herrscher sitzt mit übereinander gekreuzten Unterschenkeln. Er ist bekleidet mit zwei Untergewändern, welche die Knie frei lassen und von denen das untere eng anliegende, das obere etwas weitere, bordierte Ärmel hat. Darüber trägt er einen über der rechten Schulter geknöpften Mantel, dessen reiche Stoffmassen in starkem Gefält niederfallen, wobei sie die linke Körperhälfte bedecken und neben der rechten vor dem Sitz her gehen. Die weitere Bekleidung besteht aus Hose und Schuhen, welch letztere durch einen Zierstreifen geschmückt sind. Das vollbärtige Haupt ist mit einer Krone geschmückt. Unmittelbar rechts und links von der sitzenden Gestalt sind zwei Hängekronen angebracht, ähnlich wie wir sie auf Herrscherbildern der Miniaturmalerei finden, z. B. auf dem Bilde Karls des Kahlen im Codex aureus von St. Emmeram-Regensburg (9. Jahrh.) und in dem Bilde Heinrichs II. in dem von letzterem abhängigen Sakramentar Heinrichs II. aus Regensburg.[1]) Die Kronen hängen an vier Stangen, die je mit einer Kugel geschmückt sind. Merkwürdigerweise hat der Künstler

[1]) Beide jetzt in der Staatsbibliothek zu München.

den Hintergrund, der innerhalb des Umrisses der ganzen Hängekrone liegt, nicht wie sonst überall ausgeschnitten, sondern mit dem Perlpunzen behandelt. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß er dies tat, um dem sonst zu dünnen Metallgerippe mehr Festigkeit zu wahren. Der Götze (Hercules?) steht gänzlich nackt, jedoch bedeckten Hauptes — die Art der Kopfbedeckung ist nicht klar zu erkennen — auf einer Säule, indem er mit der Rechten eine Art Feldzeichen, eine Stange mit rechteckiger, verzierter Platte, und mit der Linken einen Schild hält. Die Säule entspricht den Halbsäulchen der Deckelplatte; sie ist mit geknickten Parellelen geziert. Die Basis steht auf einer Plinte, und das Kelchkapitell ist mit Blattwerk belegt. Von den beiden Gestalten, die sich verehrend mit Opfergaben von links dem Götterbilde nahen, ist die im Vordergrund stehende in abstoßend serviler Unterwürfigkeit gegeben. Sie kniet mit einem Knie auf einem kleinen Hügel, beugt den Oberkörper fast bis zu wagerechter Haltung und schaut zum Gotte empor, indem sie einen gefüllten Napf in den Händen hält, die bis zum Ellenbogen hinauf mit einem großen Tuche bedeckt sind. Für die Sorgfalt der Zeichnung ist charakteristisch, daß der Daumen der verhüllten Hand sich durch das Tuch durchzeichnet. Dahinter steht eine Figur, deren Beine einfach weggelassen sind. Sie hält mit der unbedeckten Rechten ebenfalls ein Gefäß mit Opfergaben, während die Linke das zusammengeraffte Opfertuch emporhält. Die vordere Figur trägt Strumpfhose und Knierock, die hintere scheint über dem Untergewand einen auf der rechten Schulter geknöpften Mantel zu tragen.

Der Reiter, der von dem Herrscher das mächtige, mit Riemen umwickelte Schwert erhält, ist gerade im Begriff, ein schlankes, langbeschweiftes Pferd zu besteigen. Mit der Linken den Sattelknopf und zugleich die Zügel fassend, nimmt er mit der Rechten das Schwert an. Das linke Bein steht im Steigbügel, das rechte berührt mit der Fußspitze noch den Boden. Während die Beine seitlich nach rechts gerichtet gezeichnet sind, ist der Oberkörper frontal gegeben und der Kopf halb nach links zum Herrscher gedreht. Der Schild des Reiters, dessen Tragriemen über seine

linke Schulter geht, schwebt in unmöglicher Anordnung, wobei der Kopf des Pferdes sich in den von dem Tragriemen beschriebenen Bogen hineinsenkt. Er hat ovalen, nach unten zugespitzten Umriß. Die Lanze ist schräg vor dem Reiter hingestellt und ruht anscheinend auf dem ornamentalen Bogen, der die Szene von der folgenden trennt. Der Reiter trägt Strumpfhose, Anschnallsporen und doppelten Knierock. Er ist bartlos, das Haupthaar gelappt. Das Pferd trägt den Sattel auf einer ausgefransten Fellschabracke. Über dem Sattel liegt noch eine kurze, viereckige Decke. Zwischen Reiter und Herrscher ist ein Hügel angeordnet, auf dem eine Staude eingezeichnet ist. Zwei ähnliche Hügel sind zwischen den Vorder- und Hinterbeinen des Pferdes angeordnet. Hinter dem Pferde, das nach links schaut, ist die Szene begrenzt durch eine ziemlich breite, in sechs Bogensegmenten unregelmäßig geführte Metallbahn, die an der Außenseite durch ein paar gravierte parallele Linien geschmückt ist und oberhalb des Sattels den oberen Bildrand erreicht.

Die zweite Szene, rechts von der ersten, zeigt den Vollzug des Urteils. Sie zerfällt in zwei Gruppen von je drei Männern. Drei mit Kettenpanzern bekleidete Ritter vollziehen es an drei ungepanzerten Rittern. Die ersteren sind wie heranschreitend dargestellt. Die Beine sind in reiner Profilstellung gegeben, die Körper samt den Köpfen dagegen etwas in Frontstellung gewendet. Letztere sind dicht nebeneinander angeordnet. Der Träger des mittleren Kopfes steht im Vordergrund. Mit der Linken hält er einen ovalen unten ziemlich spitz zulaufenden Schild, die Rechte hält das Schwert noch ausgestreckt, mit dem eben das Haupt eines der Märtyrer abgeschlagen wurde. Der zweite Gepanzerte steht hinter dem Vorderen ganz in derselben Haltung und Aktion. Der dritte und hinterste der Ritter, dessen Kopf zum Teil durch den Schild des ersten verdeckt ist, holt mit wagerecht über den Kopf geschwungenem Schwerte zum Schlage aus, um den dritten Märtyrer zu enthaupten. In der Zeichnung der Schilde ist ein Versehen unterlaufen, sofern der Schild des mittleren Ritters von dem des hintersten überschnitten wird. Von den sechs Beinen der drei Ritter sind fünf einzeln gezeichnet, das sechste ist hinter-

dem mittleren der fünf teilweise sichtbar. Alle sechs Personen tragen Strumpfhosen mit Anschnallsporen. Die Vollstrecker tragen über dem bis ans Knie reichenden Leibrock einen etwas kürzeren, vorn in der Mitte mit einem kurzen Schlitz versehenen und an den Lenden umgürteten Kettenpanzer, der auch kapuzenartig das Haupt umschließt, so daß nur das Gesicht frei bleibt. Darüber tragen sie auf dem Haupte eine Art Helm mit etwas nach vorn geneigter Spitze. Die Märtyrer tragen, wie an den Ärmeln zu konstatieren ist, doppelte Knieröcke. Während die Vollstrecker des Urteils ziemlich steif schreiten, sind die drei Märtyrer in bewegterer Haltung gegeben. Sie berühren alle den Boden nur mit den Spitzen der Zehen und knien im übrigen sozusagen in der Luft. Bei den beiden vorderen schon Enthaupteten ist die halb kniende Haltung als eine Art Momentwiedergabe des Zusammenbrechens erklärbar. Bei dem dritten, der noch lebt, ist sie sehr unwahrscheinlich. In der Haltung der Arme herrscht Wechsel. Bei dem vorderen Märtyrer sind sie bereits herabgesunken. Der zweite, aus dessen Halsstumpf ein breiter Blutstrom bis an den Bildrand emporschießt, hat die Hände noch wie betend ausgebreitet und emporgehoben; der dritte, der eben den Todesstreich erwartet, legt die Rechte, wie um seine Ergebenheit in Gottes Fügung zu bezeugen, vor die Brust, die Linke etwas darunter. Die Köpfe aller sechs Personen sind bartlos, die beiden abgeschlagenen Köpfe haben den Boden noch nicht erreicht. Ihre Haare sind „zu Berg stehend" gezeichnet. Der noch lebende Märtyrer hat kurzes, gelapptes Haar. Rechts und links neben den beiden Gruppen stehen, die Szene begrenzend und einander zugewandt, je drei Pferde. Doch sind die Pferde in beiden Fällen nicht ganz gezeichnet wegen Mangel an Raum. Sichtbar ist nur der Vorderteil bis etwa zum Beginn des Sattels. Die Pferde stehen je zu drei genau in einer Reihe, so daß eigentlich das erste Pferd die beiden hinteren verdecken müßte. Um dies zu vermeiden, ist das zweite Pferd größer als das erste und das dritte wiederum größer als das zweite gezeichnet, also in sogenannter japanischer Perspektive, d. h. gerade umgekehrt, als es nach den Regeln der richtigen Perspektive sein müßte. Bezüglich der

Mähnen sind die beiden Pferdegruppen gleich behandelt. Innerhalb der einzelnen Gruppen aber herrscht ein Wechsel. Bei dem vordersten Pferde fällt die Mähne in einzelnen Strähnen auf die Seite des Beschauers, bei dem mittleren Pferde ist die Mähne gestutzt, und die Haarstümpfe stehen wie eine Reihe Streichhölzer zu Berge. Bei dem hintersten Pferde ist sie in stark hervorgehobene Haarwellen gegliedert, die anscheinend auf der abgewandten Seite herabfallen. Bei den Pferden, die hinter den Märtyrern stehen, sind die Vorderfüße, deren Hufe zum mindesten sichtbar werden müßten, unterdrückt. Die Lanzen der gepanzerten Reiter sind schräg an das vorderste Pferd gelehnt, die der ungepanzerten liegen am Boden, jedoch so, daß sich ihre Spitzen frei in den Raum ohne Unterstützung erheben. Diese haben ihre Schilde, die wie alle anderen länglich oval und unten zugespitzt sind, an das erste hinter ihnen stehende Pferd gelehnt und auf die Schilde die in den Scheiden steckenden, mit Riemen umwundenen Schwerter. Die gezückten Schwerter der gepanzerten Ritter sind hier, wie auch sonst auf unserem Altärchen, mit Strichen, Kreisen und Kreuzen geziert.

Daß der Künstler auf dieser Seite die beiden Szenen durch den beschriebenen Trennungsstreifen geschieden hat, erklärt sich wohl am besten daraus, daß er mit Rücksicht auf den beschränkten Raum die Pferde hinter den Panzerträgern nicht ganz ausführen wollte. Es hätte sich ja freilich die Zeichnung so durchführen lassen, daß die drei Pferde zum Teil durch das Pferd der linken Szene verdeckt worden wären. Aber dadurch hätte die Deutlichkeit der Zeichnung sehr gelitten und die beiden örtlich weit getrennten Szenen wären allzusehr zusammengeflossen. Bemerkenswert ist noch ein über das dritte Segment des Trennungsbogens (von oben) hervorragender, bis zum Bildrande reichender, zur zweiten Szene gehöriger Berggipfel, der hier keinen andern Zweck hat, als die sonst allzugroße Lücke einigermaßen zu füllen.

Daß es sich hier um das Martyrium des hl. Felix handelt, ist gar nicht zu bezweifeln. Er wurde nach den Märtyrer-Akten während der Regierung des Kaisers Numerian durch den Statthalter Baronius zu Aquileja mit zwei anderen Christen, Largus

und Dionysius, enthauptet.[1]) Wenn auch aus den Akten nur so viel hervorgeht, daß die drei keine Kleriker waren, so darf es doch kaum befremden, daß sie als Krieger dargestellt sind, da, wie schon Kayser mit Recht bemerkt, der mittelalterliche Künstler sie sich, wenn sie nicht Kleriker waren, als edle Freie, ja Ritter vorstellte.[2])

Die hintere Langseite.

Auf der rückwärtigen Langseite ist in drei nicht voneinander getrennten Szenen das Martyrium des hl. Blasius, Bischofs von Sebaste in Armenien, geschildert. Die Legende des hl. Blasius erzählt, daß der Heilige ob seiner Weigerung, den heidnischen Göttern zu opfern, zuerst mit Knütteln geschlagen, dann auf wiederholte Weigerung hin an einem Holzgerüst aufgehängt und mit eisernen Kämmen zerfleischt und endlich nach einem wunderbarerweise vergeblichen Versuch, ihn zu ertränken, enthauptet worden sei.[3]) Auf der Langseite finden wir dies ganze Martyrium mit Ausnahme des mißlungenen Versuches, ihn im Wasser zu ertränken. Man darf annehmen, daß der Künstler wegen des beschränkten Raumes auf diese Szene verzichtete, um so eher, als er kaum verstanden hätte, das hierbei geschehene Wunder deutlich zu schildern. Das Wasser wurde nämlich, nachdem der Heilige ein Kreuz darüber gemacht, wie fester Boden. Das war schwer zu veranschaulichen.

Die erste Szene links stellt dar, wie der Heilige von zwei Henkern zu Boden geworfen und mit Knütteln geschlagen wird. Der Heilige ist mit einem langen, bis auf die Füße reichenden Untergewand bekleidet. Den Mantel hat ihm der eine Henker rechts zum größten Teil abgerissen, doch hält der Heilige noch ein Ende desselben mit beiden Händen. Der Körper ruht nur auf dem Ellenbogen des linken Armes und auf den Zehen des rechten Fußes, der linke Fuß schwebt frei. Der Körper ist stark ver-

[1]) Acta Sanctorum, Boll., 16. Mart. Bd. II, S. 418.
[2]) Kayser, a. a. O., S. 6.
[3]) Acta Sanctorum, Boll., 3. Febr., Bd. I, S. 336.

dreht. Während der Unterkörper zur Erde gerichtet ist, ist der Oberkörper auf die linke Seite gedreht. Der Kopf ist mit dem Kinn nach oben gerichtet dargestellt. Der Heilige ist vollbärtig, aber ohne Amtskleidung und Abzeichen.

Der links stehende Henker hat den rechten Fuß auf den Oberschenkel des Heiligen gesetzt. Sein ganzer Körper ist in Aktion. Weit nach vorn vorgebeugt, holt er zu gewaltigem Schlage mit einer ansehnlichen Keule aus, die er mit beiden bis über das Haupt erhobenen Händen schwingt. Die Figur ist in Profilstellung gegeben. Trotzdem ist der Rücken so gezeichnet, daß beide Schultern deutlich zu unterscheiden sind. Die Schultern sind höckerig gezeichnet. Die nach hinten weit ausgeschwungene Keule wird von zwei merkwürdigen, anscheinend freischwebenden Gebilden berührt. An Wolken läßt die Form jedoch nicht denken. Dagegen sehen sie der Bergspitze sehr ähnlich, die wir als Lückenfüller auf der zweiten Szene der Vorderseite kennen lernten. Zum mindesten das untere Gebilde dürfte so zu deuten sein. Beide haben sicher in erster Linie dem Bedürfnis, den Grund auszufüllen, ihr Dasein zu verdanken. Der Henker ist bartlos dargestellt. Sein Haupthaar ist am Rande über der Stirn gelockt, wie das des Apostels Andreas auf dem Domaltärchen. Er trägt einen Leibrock mit engen, bis an die Hand reichenden und darüber noch einen mit kürzeren und etwas breiteren Ärmeln. Beide reichen bis ans Knie. Seine übrige Bekleidung besteht aus enganliegender Hose und ziemlich hohen Stiefeln. Der rechts stehende Henker holt mit hocherhobener Rechten ebenfalls zum Schlage mit einer Keule aus, während er mit der Linken dem Heiligen den Mantel abreißt. Er trägt dasselbe Zeitkostüm wie der vorerwähnte. Unter den zahlreichen Henkerfiguren des Altärchens ist er der einzige, der einen Vollbart trägt. Dieser ist kurz und struppig. Sein Haar fällt in übereinander liegenden Lappen herab. Oberhalb des Heiligen erscheint am oberen Bildrand in einem von einer einfachen Borde umzogenen Halbkreisfelde, dessen Grund durch den Perlpunzen gekörnt ist, eine geöffnete, nach unten gerichtete Hand, die Hand Gottes, die gewöhnlich aus einem Wolkenrande oder Kreise her-

ausragt, hier jedoch von einem Halbkreise, einer Art Nimbus mit einfach ornamentiertem Rande, umgeben ist. Neben der Hand sind zwei sternartige Kreuze in den Grund des Nimbus gezeichnet. Von dem Halbkreis bezw. von der Hand Gottes gehen fünf radial gestellte, nach unten sich verbreiternde Streifen bezw. Strahlen aus, die ebenfalls mit dem Perlpunzen bearbeitet sind. Die Hand Gottes, von der Strahlen auf den Märtyrer herabgehen, soll die himmlische Stärkung andeuten, die den Heiligen zu solchem Martyrium befähigte.

Die zweite Szene zeigt, wie der Heilige mit eisernen Kämmen zerfleischt wird. Seine Hände sind in den Querbalken eines jochartigen Holzgerüstes gespannt, so daß er hilflos der Quälerei ausgesetzt ist. Die beiden senkrechten Stützen des Gerüstes sind wie Bäume behandelt, deren Krone und seitliche Äste (letztere bis auf Stümpfe) abgehauen sind. Von dem linken Baume zweigt sich im oberen Drittel ein ziemlich starker, kahler Ast ab; ein auf diesem hängendes Kleidungsstück, wohl das Untergewand des Blasius, wird stark vom Winde bewegt. Das Gerüst ist nicht so hoch, daß der Heilige daran hinge oder auch nur aufrecht stehen könnte. Der Heilige steht, den Körper und das Gesicht nach rechts gewendet, mit weit auseinander gesetzten, gekrümmten Beinen. Die Füße sind unbeschuht. Der Oberkörper des Heiligen ist entblößt. Der Unterkörper dagegen ist mit faltigen Gewandmassen umgeben, aus denen ein Stück von hinten über den rechten Arm gezogen ist, das, vor der abgewandten Brust hergehend, sich über den Ellenbogen des linken Armes legt und von dort tief herabhängt. Auf dem entblößten Körper sind die Wunden mit kleinen Strichlein eingezeichnet. Die beiden Schultern sind einzeln mit einer höckerigen, kräftigen Linie gezeichnet, durch die der Eindruck eines Buckels entsteht. Es ist dieselbe höckerige Schulterbildung wie beim Apostel Simon des Domportatile. Sie kehrt auf dem Abdinghofer Altar mehrfach wieder. Der bärtige Kopf des Heiligen ist in Profilstellung gezeichnet, die Haare sind gelappt. Der Vollbart hat vor den Ohren her Verbindung mit dem Haupthaar. Der linke Henker dieser mittleren Szene ist wie die vorerwähnten gekleidet, doch ist der obere

Leibrock bedeutend kürzer und unten mit einer Ornamentborte besetzt. Wie mit großem Schritt heranschreitend, ist er gegeben. Mit vorgebeugtem Oberkörper und weit ausgreifenden Armen zerfleischt er mit einem Eisenkamm, dessen Stiel beide Hände halten, den Rücken des Märtyrers. Auffällig ist die starke Ausbiegung der rechten Hüfte. Sein Haar ist strubbelig, das Gesicht bartlos. Der rechte Scherge steht mit weit auseinandergesetzten Beinen ziemlich frontal vor dem rechten Gerüstbaum, diesen größtenteils verdeckend. Auch er führt mit beiden Händen einen gestielten Eisenkamm, mit dem er den Unterarm des Heiligen zerfleischt. Von dem Haupthaar sieht man nur einen Lockenkranz über der Stirn. Das Gesicht zeigt einen schwachen, flaumartigen Bartansatz. Abgesehen davon, daß er nur einen Leibrock trägt, ist er gekleidet wie die übrigen Henker.

Die dritte Szene endlich bringt die Enthauptung des heiligen Blasius. Der Henker hat den tödlichen Schlag gerade vollführt. Das Schwert ist noch bei dem Halse des Getöteten, während der abgeschlagene Kopf zu Boden fällt. Betrachten wir zunächst den Vollstrecker des Urteils näher. Er schreitet mit großem Schritt nach rechts hin auf sein Opfer zu. Der rechte Arm führt das Schwert, der linke ist in auffallend gezwungener Haltung gegeben, derart nämlich, daß der linke Unterarm sich mit dem rechten kreuzt. Dabei hält die Linke die Scheide des Schwertes schräg nach unten vom Körper ab. Die Haare des Henkers sind vorn in die Stirn, im übrigen aber nach hinten gekämmt, wo sie in Lappen aufeinander fallen. Auffällig bewegt ist der auf der rechten Schulter geknöpfte Mantel des Henkers. Seine ganze Gewandmasse flattert, wie vom Winde erfaßt, nach oben bis an den Bildrand und nach links, den Zwischenraum zwischen den beiden Szenen füllend. Die übrige Bekleidung besteht aus Leibrock, Hose und Stiefeln. Unter der Gestalt sind drei Hügel angeordnet, jeder mit einer eingezeichneten dreiteiligen Blume oder Staude geschmückt. Der erste steht links und reicht bis an den flatternden Mantel. Der zweite steht zwischen den weit auseinander befindlichen Füßen und reicht bis an das Rockende, der dritte steht hinter dem rechten Fuß und reicht bis an

die Schwertscheide. Der hl. Blasius berührt den Boden wieder nur mit den Fußspitzen. Mit stark gebeugten Knien und vorgeworfenem Oberkörper, die Hände zum Gebet ausgebreitet, hat er den Todesstreich empfangen. Der Künstler hat hier gut zum Ausdruck gebracht, daß der Heilige den Tod bereitwilligst annimmt.

Der hl. Blasius ist bekleidet mit einer sehr langen Tunika und dem Mantel, der sich an den Aststümpfen eines hinter ihm befindlichen Baumes verfangen zu haben scheint. Das abgeschlagene Haupt, das den Boden noch nicht erreicht hat, ist mit verbundenen Augen dargestellt. Mit dem Kinn nach oben, ist es in den von Schwert und Scheide gezeichneten Winkel eingefügt. Oberhalb der Szene erscheint wieder innerhalb eines großen Halbkreisnimbus, dessen Rand mit einem Dreieckmuster geziert ist, nach unten gerichtet die Hand Gottes, diesmal im Segensgestus, mit ausgestreckten Schwurfingern und eingebogenem Ring- und kleinem Finger. Die Hand liegt diesmal auf einem Kreuze, von dem drei Balken mit trapezförmigen Endungen sichtbar werden. Von dem Nimbus gehen wieder fünf sich erbreiternde Strahlen aus, deren Grund wie der des Nimbus selbst mit dem Perlpunzen bearbeitet ist.

Der Baum, der rechts hinter dem hl. Blasius steht, hat einen starken Stamm mit den in der gleichzeitigen und älteren Miniaturmalerei geläufigen Aststümpfen und endigt in drei mächtige, ganz verschieden behandelte Phantasieblätter von lanzettförmigem Umriß, die in Wirklichkeit eine stilisierte Zusammenfassung ganzer Gezweige mit vielen Blättern bedeuten.

Die rechte Schmalseite.

Bezüglich der Darstellungen der Schmalseiten herrscht nicht dieselbe Übereinstimmung in der Erklärung, geschweige denn Sicherheit der Deutung. Es liegt nahe, nachdem die Langseiten sich auf die beiden auf dem Deckel abgebildeten Heiligen Felix und Blasius bezogen, zu vermuten, die beiden Schmalseiten würden sich mit dem Martyrium der beiden übrigen Deckelfiguren, nämlich der Apostelfürsten, beschäftigen. Das ist jedoch keineswegs

der Fall. Auf der rechten Schmalseite, mit der wir beginnen wollen, ist der hl. Petrus freilich dargestellt, nicht jedoch den Martyrertod erleidend, sondern eine Taufe vollziehend! Die Schmalseite zerfällt in zwei Szenen. Links ist die Taufe eines Erwachsenen geschildert, die durch Untertauchen geschieht. Der Täufling befindet sich kniend in einer Art Bütte. Der Oberkörper ragt so weit heraus, daß der rechte Arm sich auf den Büttenrand stützen kann, während die Hand mit eingekrümmten Fingern auf der Brust ruht. Möglicherweise soll ein das Schuldbewußtsein symbolisierendes An-die-Brust-Schlagen dargestellt sein, wie es beim Mea Culpa des Sündenbekenntnisses Sitte ist. Die linke Hand klammert sich an den Büttenrand. Das stark nach rechts geneigte Haupt der ganz frontal gegebenen Gestalt trägt starkes, strubbeliges Haar, das wie in wirren Klumpen aufliegt. Links schreitet eine Gestalt heran, die nur als Petrus gedeutet werden kann. Das beweisen die Schlüssel, die hier ganz genau in derselben auffallenden Form gegeben sind wie auf dem Domaltärchen, während sie auf dem Deckelbilde hinsichtlich des Griffes in etwa abweichen. Außerdem entspricht der Kopf der Figur durchaus dem traditionellen Petrus-Typ. Er steht dem Petrus-Kopf des Domaltärchens näher als der des Deckels. Die Haare schneiden in leichter Kurve in die sehr niedrige Stirn ein. Eine Tonsur trägt Petrus auch hier wohl nicht. Auf der Mitte des Hauptes erscheint zwar eine kleine, hügelige Insel, die als solche gedeutet werden könnte. Da jedoch die übrigen Tonsuren dieser Schmalseite ganz scharf umrissen sind, was bei Petrus nicht der Fall ist, ist es zum mindesten sehr zweifelhaft, ob es sich hier um eine Tonsur handelt. Das Haar ist kurz, es reicht nur bis an die Ohren. Der Vollbart ist breit und sehr kurz und hat vor den Ohren her Verbindung mit dem Haupthaar. Bemerkenswert ist, daß unter allen Heiligen, die auf den Lang- und Schmalseiten unseres Altärchens dargestellt sind, Petrus allein durch einen Nimbus ausgezeichnet ist. Er erscheint wie immer in antiker Kleidung und mit unbeschuhten Füßen, wie es für die Aposteldarstellung die Regel ist. Ein Stück seines Mantels weht unter dem rechten Arm her vom Körper ab und deckt zu

einem geringen Teil die links stehende Begleitfigur. Während Petrus mit der Linken die Schlüssel hält, legt er die Rechte, den Taufakt vollziehend, dem Täufling aufs Haupt.

Zu diesen beiden Hauptfiguren treten zwei dienende Begleiter. Hinter Petrus steht zunächst eine männliche Gestalt, die einen rechteckigen Kasten trägt, der einen in Scharnieren beweglichen Deckel hat. Sie hält den Kasten mit gänzlich verhüllten Armen und Händen, doch zeichnen sich die beiden Daumen deutlich durch die Verhüllung durch. Die bartlose, mit kurzem, in die Stirn gekämmtem Haar und ohne erkennbare Tonsur gezeichnete Gestalt trägt über einer bis auf die beschuhten Füße reichenden Tunika eine Art Glockenkasel, unter der die Hände verborgen sind. Der Kasten, den sie trägt, ist mit zwei Ringen an einem Tragriemen befestigt, der sich um den Nacken des Trägers legt. Die Gestalt hat wohl lediglich die Bedeutung einer Füllfigur. Man muß sie wohl als liturgischen Gehilfen deuten, wie er zur Zeit der Anfertigung des Portatiles einem taufenden Bischof sicher zur Verfügung stand. In dem Kasten können wir uns etwa den liturgischen Bedarf aufbewahrt denken, der außer dem Wasser zur Taufe gehörte. Ausgeschlossen ist es freilich nicht, daß wir ein Buch darin zu vermuten haben.

Auf der anderen Seite, zur Linken des Täuflings, steht eine Gestalt mit großer, scharfumrissener Tonsur, deren über einer langen Tunika getragenes und fast ebenso tief wie diese herabreichendes Obergewand mit breiten Ärmeln und einer Kapuze versehen ist, also wohl ein Mönch. Mit ausgebreiteten Armen hält er vor seinen Körper, so daß dieser fast ganz verdeckt wird, ein Gewand, offenbar das des Täuflings. Es ist bisher ganz übersehen worden, daß dies Gewand einen ganz bestimmten Charakter hat. Es ist die ärmellose, mit einer Kapuze versehene Mönchskukulle, die an den Seiten drei Schlitze hat, durch deren obersten die Arme gesteckt wurden.[1]) Die Kapuze hängt ganz deutlich nach vorn herüber. Oberhalb des Täuflings erscheint in einem Kreissegment, das von einem durch Dreieckmuster gezierten Or-

[1]) Vgl. Braun, a. a. O., S. 307.

namentband abgeschlossen ist, ein achteckiger Stern. Der Grund rings um ihn ist geperlt. Der Stern ist natürlich ein Symbol des Himmels, und zwar des himmlischen Gottesreiches. Er bedeutet in Wahrheit genau dasselbe wie die Hand Gottes, die wir nach den früher beschriebenen Szenen auch hier wieder erwarten durften. Er bedeutet, daß die Taufe ein übernatürlicher, durch den Himmel, d. h. durch Gott bewirkter Akt ist und übernatürliche Gnade vermittelt. Man darf wohl annehmen, daß der Künstler nur des beschränkteren Raumes wegen den Stern statt der Hand Gottes gewählt hat. Im übrigen findet sich die Andeutung des Himmels durch einen Halbkreis, der einen Stern umschließt, schon in der vorausgehenden Buchmalerei, so z. B. in der Evangelienhandschrift Nr. 18 des Domschatzes zu Hildesheim. Wir bemerkten übrigens bereits, daß in der ersten Marterszene des hl. Blasius links und rechts neben der Hand Gottes sternartige Kreuzchen eingezeichnet sind. Wir haben dort also zwei Elemente vereint, die im übrigen getrennt auftreten. Von dem den Stern umgebenden Nimbus senken sich drei Strahlen auf den Täufling herab, die genau so behandelt sind wie auf der hinteren Langseite.

Die zweite Szene auf unserer Schmalseite ist eine Hinrichtungsszene. Der Verurteilte hat bereits einen Schwertstreich empfangen, der den Hals bis zur Mitte durchschnitten hat. Mit breit klaffender Wunde im Halse erwartet er den zweiten tödlichen Streich, und zwar wieder in jener eigenartigen Stellung, die wir auf den Langseiten schon zweimal konstatieren konnten. Mit ausgebreiteten und emporgehobenen Händen kniet er in sehr unwahrscheinlicher Haltung. Immerhin findet er wenigstens mit einem Knie Stütze auf einem kleinen Hügelchen.

Es ist selbstverständlich anzunehmen, daß, wie auf den Langseiten so auch hier, die dicht nebeneinander stehenden Szenen zusammen gehören, daß also das Martyrium eine der bei der Taufe dargestellten Person betrifft. Petrus kommt aber nicht in Betracht, wie der Augenschein lehrt. Die beiden Nebenfiguren der Taufe spielen eine so unbedeutende Rolle, daß sie von vornherein gar nicht in Betracht kommen. Was vielmehr als

das Nächstliegende erscheint, ist auch das Wirkliche hier: der Täufling ist der Märtyrer. Ausschlaggebend ist, daß letzterer die Kukulle trägt, die dem Täufling gehört. Der Kopf scheint zwar dagegen zu sprechen, doch erklärt sich der Unterschied vollkommen dadurch, daß das Haar des Täuflings geschnitten und tonsuriert wurde. Daß der Märtyrer auch dem Begleiter des Täuflings, der dessen Kleid hält, ähnelt, ist darauf zurückzuführen, daß der Verfertiger unseres Altärchens die Gesichter ganz schematisch zeichnet, so daß zwei Köpfe, die beide bartlos, tonsuriert und nach derselben Richtung gewendet sind, sich gleichen müssen. Von dem Märtyrer aus führt an den rechten Bildrand ein merkwürdiges Gebilde, das bei oberflächlicher Betrachtung wie ein Gewandstück aussieht. Im übrigen erinnert es an die Zeichnung der Hügel. Es hat den Zweck, eine Verbindung zwischen der Figur des Märtyrers und dem Bildrande herzustellen.

Der Henker, der das Urteil vollzieht, ist wieder in weitausschreitender Haltung gegeben. Das Gesicht ist wie die Beine in reiner Profilstellung gezeichnet, dabei ist aber der Rücken wieder so stark verdreht, daß man beide Schultern sehen kann, die wiederum stark markiert und höckerig gezeichnet sind. Er ist gekleidet wie die Henker der ersten Blasius-Szene. Mit der hocherhobenen Rechten schwingt er über dem Haupte das Schwert, während die linke Hand mit dem ganzen Arm wiederum in gesucht auffälliger Haltung nach hinten ausgestreckt gegeben ist. Sie trägt die Scheide mit nach oben gerichtetem Ende. Zwischen den Beinen des Henkers erhebt sich ein Hügelchen, das die Kante seines Gewandes berührt. Vor dem Hügel wurzelt ein Baum, der sich nahe dem Erdboden bereits gabelt, derart, daß die beiden Äste die Beine des Henkers kreuzen. Der linke dünnere Ast teilt sich nochmals und endigt in einer schirm- oder pilzartigen Bildung, die nur halb sichtbar ist. Auch der stärkere nach rechts abgehende Ast teilt sich alsbald nochmals. In dem Raum zwischen dem Henker und dem Märtyrer trägt der eine hier neuerdings gegabelte Ast eine ganz sichtbar gegebene Pilzkrone. Der andere Ast steigt hinter dem Märtyrer schräg empor und

endigt in zwei Pilzkronen, die auffallenderweise nicht wagerecht, sondern senkrecht gestellt sind und dicht neben dem Kopfe des Märtyrers rechts und links erscheinen, wo sie ziemlich verwirrend und unverständlich wirken, da man den Ast, zu dem sie gehören, erst suchen muß. Die sogenannten Pilzbäume lassen sich bis in die altchristliche Zeit hinein verfolgen. In der frühmittelalterlichen Buchmalerei und Goldschmiedekunst begegnen sie uns unzähligemal. Eine naturalistische Wiedergabe der Bäume dürfen wir in jener Zeit nicht erwarten. Der Pilzdeckel ist nichts anderes als die zusammengefaßte, vereinfachte, also stilisierte Baumkrone. Er wurde schließlich ganz schematisch ornamentiert, wie es auch hier der Fall ist.

Es fragt sich nun, wer ist der vom hl. Petrus getaufte Märtyrer, der im Mönchsgewande den Todesstreich empfängt? Wir wollen gleich gestehen, daß wir dieses Rätsel nicht zu lösen vermögen. Kayser nimmt an, es handle sich um die Taufe des Hauptmanns Cornelius zu Cäsarea, die in der Apostelgeschichte Kap. 10 erzählt werde und durch die der erste Heide ins Christentum aufgenommen sei.[1]) In dem Märtyrer der zweiten Szene glaubt er den hl. Jakobus major vermuten zu dürfen. Er sucht die Zusammenstellung der beiden Szenen dadurch zu erklären, daß unmittelbar nach dem Bericht, den Petrus im 11. Kapitel der Apostelgeschichte über die Taufe des Cornelius erstattet, im 12. der Tod des hl. Jakobus major erwähnt wird. Beda Kleinschmidt pflichtet bezüglich der Taufszene Kayser bei, bezüglich der Hinrichtungsszene ist er jedoch anderer Meinung.[2]) Er findet mit Recht, daß den Künstler die einfache Aufeinanderfolge zweier Begebenheiten ohne inneren Zusammenhang nicht wohl habe bestimmen können zur Zusammenstellung dieser Szenen, ganz abgesehen davon, daß die beiden Begebenheiten in der Apostelgeschichte nicht einmal unmittelbar aufeinander folgen. Ferner macht er auf die Kleidung des Märtyrers aufmerksam, der eine Art Kasel und Schuhe trage und durch die Tonsur als

[1]) a. a. O., S. 5.
[2]) Zeitschr. f. christl. Kunst, 1909, Sp. 265 ff.

Kleriker gekennzeichnet sei, was alles gegen Kayser spreche. Er vermag selbst allerdings keine sichere Deutung zu geben, sondern gibt sich mit der Vermutung zufrieden, es handle sich um den Bischof und Märtyrer Probus, weil der Abt Thietmar I. von Helmarshausen im Jahre 1107, das ist kurz vor der von K. angenommenen Entstehungszeit des Altärchens (1118), dem Kloster Abdinghof Reliquien dieses Heiligen geschenkt habe.[1])

Demgegenüber kann als sicher gelten, daß in der ersten Szene nicht die Taufe des Cornelius und in der zweiten weder das Martyrium des Jakobus major noch das des Bischofs Probus geschildert ist. Handelte es sich um den Hauptmann Cornelius, so würde der Künstler nicht versäumt haben, ihn als solchen kenntlich zu machen. Gerade auf unserem Altärchen, auf dem so manche Krieger geschildert sind, wäre dies sicher zu erwarten. Statt der Mönchskukulle würden wir deshalb als Kleidung des Täuflings sicher einen Waffenrock und wohl auch andere soldatische Ausrüstungsstücke finden. Dazu kommt ferner, daß die Apostelgeschichte nichts davon weiß, daß Petrus persönlich den Cornelius getauft habe, es heißt dort (Act. 10, 48) vielmehr ausdrücklich: Er befahl, daß man sie (Cornelius und die Seinigen) taufe. Daß in der zweiten Szene der Apostel Jakobus major nicht gemeint sein kann, folgt zunächst schon aus der Kleidung und Tonsurierung. Die Apostel werden immer ohne Schuhe dargestellt und auf unserem Altärchen auch noch ohne Tonsur[2]) und stets in antiker Gewandung. Aber das Gewand spricht nun auch durchaus gegen die Annahme, es könne sich um den Bischof Probus handeln. Es ist keine Kasel, womit der Märtyrer bekleidet ist, sondern, wie gesagt, die Kukulle eines Mönches. Kayser und Kleinschmidt übersehen, daß beide Szenen, wie auf allen übrigen Seiten des Altärchens, sicher ein und derselben Person gelten. Es kann gar kein Zweifel sein, daß der Täufling auch der Märtyrer ist. Mit dieser Feststellung müssen wir uns vorab begnügen. Nur soviel sei noch gesagt, daß es sich doch wohl

[1]) Vgl. Wilmans Additamenta zum Westfäl. Urkundenbuch Nr. 6, S. 5.

[2]) Nur bei der Petrusfigur unserer Schmalseite ist dies nicht ganz sicher, aber doch sehr wahrscheinlich.

wahrscheinlich um einen heiligen Märtyrer aus dem Benediktinerorden handelt. Hierfür spricht das Mönchsgewand und die Zugehörigkeit des Altärchens zu einem Benediktinerkloster. Auf dem Blatte des dem 12. Jahrhundert entstammenden Korveyer Benediktiner-Fraternitätsbuches, das die Namen der Fratres der Abtei Helmarshausen aufzählt, ist oben in einem Medaillon der hl. Benediktus selbst in der gleichen Kukulle dargestellt. Wir können also in dem Gewande wohl ein Benediktinergewand sehen, ohne es diesem Orden ausschließlich zuschreiben zu wollen.[1])

Die linke Schmalseite.

Die Darstellung auf der linken Schmalseite korrespondiert nach Zahl und Anordnung der Figuren ganz genau mit der bisher beschriebenen. Links wieder eine Szene aus zwei Haupt- und zwei Nebenfiguren und rechts eine Hinrichtungsszene, bestehend aus dem Henker und seinem Opfer. Die erste Szene schildert eine Verurteilung. Auf einem breiten Sitz mit Kissen und Fußschemel sitzt ein gekrönter Gewalthaber, ein bartloser Krauskopf, bekleidet mit niedrigen Schuhen, Hose und doppelter Tunika.[2]) Darüber trägt er einen auf der rechten Schulter geknöpften Mantel. Die Linke liegt auf dem Schoße, sie hält jedoch keine Rolle, wie Kleinschmidt annimmt,[3]) sondern sie greift in den Mantel. Die Rechte ist im Deutegestus ausgestreckt. Das Urteil ist gesprochen. Der Richter gebietet die Vollstreckung. Der vor dem Richter stehende Verurteilte trägt eine ziemlich lange Tunika, Hose und hohe Stiefel. Der Mantel, den er über der Tunika

[1]) Sollte man nicht an den hl. Plazidus, den Schüler des hl. Benedikt, denken können, der den Märtyrertod durch Enthauptung erlitt? Er wurde in Rom aus altem vornehmem Patriziergeschlecht geboren und möglicherweise vom Papste selbst getauft. Der Künstler hätte, indem er für den Papst Symmachus († 514) den hl. Petrus einsetzte, nur angedeutet, daß der Papst der fortlebende Petrus ist.

[2]) Die Krone sieht aus wie ein trapezförmiger Nimbus, der hinter der oberen Kopfhälfte liegt und weicht erheblich ab von jener des Statthalters im Felixmartyrium, die aus einem Stirnreif besteht, über dem sich vier Halbkreisbügel emporwölben.

[3]) a. a. O., Sp. 266.

trägt, ist mitten vor der oberen Brustpartie zusammengeknöpft. Von dem Knopf fällt ein nach unten sich etwas erbreiterndes Band herab. Die Haare des bartlosen Mannes sind in wirre Büschel zerlegt. Wie beteuernd hebt er die offene linke Hand bis zum Bildrande. Hinter ihm steht ein Henker, der ihn mit Gewalt abführen will. Der Henker hat seine rechte Hand auf die Schulter des Verurteilten gelegt, mit der linken hat er die Linke des Verurteilten ergriffen und zieht daran, um ihn wegzuführen. Er hat kurzen Leibrock, Strumpfhose und eigentümliche, auf dem Fuße stark ausgeschnittene Stiefel an. Zwischen seinen gespreizten Beinen erhebt sich ein Hügelchen, auf dem ein paar Grashalme eingezeichnet sind. Gegen dieses stemmt der Verurteilte seinen linken Fuß. Hinter dem Richter steht ein Liktor oder Soldat mit sehr kurzem Rock und Mantel, Hose und Stiefeln bekleidet. Der rechte Arm wird vom Bildrande abgeschnitten, der linke hält, vom Mantel verhüllt, jedoch so, daß sich der Daumen wieder deutlich durchzeichnet, ein breites Schwert. Seine Frisur ist die auffällige des Matthäus vom Domportatile.

Rechts die Hinrichtungsszene. Der Henker ist wieder mit weit ausschreitenden Beinen dargestellt. Er ist bartlos wie alle Figuren dieser Schmalseite und trägt ebenfalls die auffallende Frisur des Matthäus vom Domaltärchen. Mit der Linken hat er sein Opfer beim Schopf gefaßt und halb zu Boden gedrückt. Die Rechte holt weit aus zum tödlichen Schlag, wobei das Schwert hinter seinem Kopf fast wagerecht hergeht. Er trägt Stiefel, Hose, kurzen Leibrock und einen auf der Brust geknöpften Mantel, der ihn stark bewegt umflattert. Von dem Knopf fallen hier zwei Bänder auf die Brust. Zwischen seinen Beinen ist wieder ein Hügel angeordnet, der bis an den Gewandsaum reicht. Der Märtyrer, der das strubbelige Haar des Verurteilten trägt, berührt mit dem linken Knie den Boden, das rechte Bein ist nach vorn ausgestreckt, so daß der Fuß vor dem erwähnten Hügel liegt. Der Oberkörper ist halbfrontal emporgerichtet. Der rechte Ellenbogen stützt sich auf das Knie des vorgestreckten rechten Beines, der Unterarm mit der offenen Hand ist senkrecht emporgerichtet. Der linke Arm ist stark nach hinten ausgebogen,

die linke Hand, die einen Zipfel des Mantels gefaßt hat, berührt die Ferse des linken Fußes. Der Märtyrer trägt die Kleidung des Verurteilten der Szene nebenan. Es ist nicht zu bezweifeln, daß beide identisch sind. Insbesondere ergibt sich dies aus dem auffallenden einzelnen Streifen, der vom Mantelknopf auf die Brust herabfällt, der auf beiden Figuren in ganz gleicher Weise wiederkehrt. Der Mantel des Märtyrers flattert in seiner Hauptmasse hoch empor und berührt sowohl den seitlichen wie den oberen Bildrand. Das Haupt des Märtyrers ist gewaltsam in eine wagerechte Stellung verdreht.

So sicher es ist, daß beide Szenen sich auf dieselbe Person beziehen, so unsicher und fast unmöglich ist die Deutung. Kaysers Annahme, daß es sich um Verurteilung und Hinrichtung des Apostels Paulus handle,[1]) ist unhaltbar. Er stützt sich darauf, daß oberhalb dieser Schmalseite sich auf dem Deckel das Paulusbild befindet. Hiergegen weist Kleinschmidt mit Recht darauf hin, daß der Apostel Paulus seit altchristlicher Zeit stets mit kahlem Haupt und bärtig dargestellt wurde und wie alle Apostel stets barfuß, was bei dem Märtyrer alles nicht zutrifft.[2]) Die Deutung als Paulus scheint um so mehr ausgeschlossen, als ja auf dem Deckel dieser Apostel ganz in dem traditionellen Typ gegeben ist. Wenn Kleinschmidt aber nun meint, es könne ein thebaischer Märtyrer dargestellt sein, weil im Jahre 1107 bei der schon erwähnten Gelegenheit der Abt Thietmar von Helmarshausen unter anderem auch Reliquien zweier thebaischer Märtyrer mitgebracht und auch von diesen wohl Partikel der Abdinghofer Kirche geschenkt habe, so scheint uns doch diese Annahme in gleicher Weise ausgeschlossen, da der Meister des Altärchens, der seine Vorliebe für militärisches Rüstzeug und Waffen auf der vorderen Langseite so deutlich bekundet, wo er sogar Heilige ohne militärischen Charakter als Bewaffnete gegeben hat, sich sicher die Gelegenheit nicht hätte entgehen lassen, den thebaischen Märtyrer als Legionär zu charakterisieren. Vor-

[1]) a. a. O., S. 5.
[2]) a. a. O., Sp. 266 f.

läufig, wenn nicht für immer, werden wir uns hier mit einem Non liquet begnügen müssen.

Die Ausschneidearbeit.

Ehe wir in der Beschreibung des Altärchens fortfahren, ist ein Wort über die Ausschneidetechnik, mit der Deckel und Seitenwände geschmückt sind, angebracht. Der Verfertiger des Altärchens hat ganz offenbar die Erfordernisse dieser Technik ausgezeichnet erkannt und seine Zeichnung danach eingerichtet. Eine gute Wirkung ist in der Durchbruchsarbeit nur zu erzielen, wenn Zeichnung und Hintergrund in ein gewisses Gleichgewicht gebracht sind, wenn mit anderen Worten die Zeichnung in allen Partien ziemlich gleichmäßig mit nicht allzugroßen Hintergrundstellen durchsetzt ist. Sie darf weder zu große Massen, noch zu große Durchbrechungen haben. Deshalb müssen die Figuren und Gegenstände so gezeichnet sein, daß sie in lockerer Anordnung den Hintergrund möglichst häufig durchschneiden und so in kleine Gründe auflösen. Andererseits verlangt die Technik, soll die Arbeit Bestand haben, daß alle Metallteile in genügender Verbindung bleiben, damit Ausbiegungen und Abbrüche des Metalls vermieden werden. Deshalb sehen wir auf dem Deckel die radialen Verbindungsstege angeordnet. Sie teilen den Hintergrund auf und geben der ausgeschnittenen Figur festen Halt. Die Anordnung solcher Hilfsstege, die bei den strengen Deckelfiguren infolge ihrer geschickten Anordnung nicht stören, war bei den szenischen Darstellungen nicht empfehlenswert und konnte hier auch durch geschickte Zeichnung eher entbehrt werden. Wir finden deshalb einen eigentlichen Hilfssteg nur ein einziges Mal auf den Darstellungen der Seiten, und zwar auf der vorderen Langseite. Dort ist zwischen dem Rücken der Gepanzerten und den Pferdeköpfen wirklich einmal eine reine Notbrücke ausgeführt, die mit der Darstellung nichts zu tun hat. Interessant ist es, im einzelnen zu verfolgen, wie der Verfertiger des Altärchens bestrebt ist, die Zeichnung gleichmäßig über den Hintergrund zu verteilen und große Lücken zu vermeiden. Es kann gar kein Zweifel sein, daß verschiedene Elemente seiner Zeichnung in

erster Linie diesem Bestreben ihr Dasein verdanken. Hierhin gehören z. B. die Hügelchen, die überall dort auftreten, wo der Hintergrund allzu unbedeckt geblieben wäre. Demselben Zwecke dienen auch die Bäume. Es geht viel zu weit, unserm Meister nachzurühmen, er sei ein guter Beobachter der Natur gewesen und es ihm als für seine Zeit seltene künstlerische Leistung anzurechnen, daß er einen landschaftlichen Hintergrund angestrebt habe.[1]) Die landschaftlichen Elemente, Hügel und Bäume, sind nicht erst seine Erfindung, sie finden sich überall in der vorausgegangenen Buchmalerei. Wie dort die Bäume, von Ausnahmen abgesehen, gewöhnlich den Zweck haben, Szenen zu trennen oder abzuschließen, so haben sie hier einen aus der Technik sich herleitenden Zweck: zu füllen und zu verbinden. Insbesondere auch das letztere. Man betrachte einmal die Hügel und Bäume daraufhin. Überall suchen sie Verbindungen mit der figürlichen Zeichnung und geben hierdurch letzterer Halt und Bestand. Aus demselben Grunde wendet der Meister so gerne die Strahlen an, die vom Nimbus der Hand Gottes ausgehen. Sie füllen in trefflicher Weise sonst allzu leere Stellen des Grundes und sind zugleich Verbindungen, welche die Arbeit festigen. Daher auch die manchmal schwer deutbaren Füllstücke, wie der schwebende Berggipfel in der ersten Blasiusszene und manches andere. Es ist aber ferner kaum zu bestreiten, daß die Erfordernisse der Ausschneidearbeit selbst die figürliche Zeichnung stark beeinflußt haben. Wir möchten darauf vor allem zurückführen die so oft zu konstatierende Schreitbewegung der Beine, die durch die Handlung selbst kaum motiviert ist. Dagegen eignen sich diese gespreizten Beine, da sie dieselben Dienste tun wie die erwähnten Strahlen, sehr für die Durchbruchsarbeit. Aber auch das starke Flattern der Gewänder ist hier zu erwähnen. Man betrachte das am linken Gerüstbaum des Blasiusmartyriums hängende Obergewand des Blasius. Nichts ist einleuchtender, als daß es die Aufgabe hat, zu füllen und zu verbinden. Deshalb sucht es Anschluß an der Keule, am Ellenbogen und an der Hüfte

[1]) Kleinschmidt, a. a. O., S. 268.

des Henkers der seitlichen Szene. Und erst der Mantel des Henkers, der den Heiligen enthauptet! Er füllt eine große Lücke trefflich aus und stellt oben die Verbindung mit dem Bildrande her, ferner zweimal eine Verbindung mit der Mittelszene und endlich eine Verbindung nach unten mit der Hügelspitze. Es ist kaum nötig, auf den so auffällig hoch flatternden Mantel des Märtyrers der linken Schmalseite hinzuweisen. Der Zweck liegt klar zutage. Es ist keine Frage, daß das Bewegungsmoment, das in den Seitendarstellungen des Altärchens sehr stark hervortritt, so sehr es durch den Inhalt der Darstellungen in erster Linie begründet ist, doch auch unter dem Einfluß der Technik steht und von dieser Seite her eine nicht unwesentliche Verstärkung erfahren hat.

Bei der Durchbruchsarbeit muß, soll sie Bestand haben, vor allem darauf Bedacht genommen werden, daß Freiendigungen, die sich verbiegen könnten, möglichst vermieden werden. Deshalb reichen die emporgehobenen Hände so gern bis an den Bildrand, desgleichen die Lanzenspitzen, das Szepterende des Herrschers und anderes. Die Zügel eines Pferdes der rechten Pferdegruppe stehen buchstäblich zu Berge, um den Anschluß an den Bildrand zu finden. Der ausgestreckte Zeigefinger des Richters auf der linken Schmalseite liegt deshalb auf der Figur des Verurteilten. Vor allem aber führte die Notwendigkeit, Freiendigungen zu vermeiden, dazu, den oberen Bildrand direkt über die Köpfe herzuführen. Es scheint uns deshalb selbst die Annahme nicht zu gewagt zu sein, daß die Durchbruchstechnik sogar für die ganze Gestalt des Altärchens maßgebend war. Die beabsichtigten Darstellungen wurden infolge der Notwendigkeit, das Bildfeld hart über den Köpfen abzuschneiden, lang und schmal und erforderten einen entsprechend gestalteten Kasten, der demnach flacher sein mußte, als der des Domportatiles, wo über den Häuptern der Figuren sich noch Architekturbogen wölben konnten.

Um schließlich noch einige Einzelheiten zu erwähnen, scheint mir der Umstand, daß auf den Seiten Petrus allein mit einem Nimbus ausgestattet ist, auch mit der Durchbruchstechnik zusammenzuhängen. In der Petrusszene war der Nimbus fast ein

Bedürfnis, da hier neben dem Haupte sehr große Lücken erscheinen. In fast allen übrigen Fällen aber hätte die Anbringung des Nimbus nur gestört. Man braucht sich, um dies einzusehen, nur zu vergegenwärtigen, wie der Nimbus in den drei Blasiusszenen gewirkt haben würde. Ferner hängt es wohl auch mit der Technik zusammen, daß die Hand Gottes innerhalb eines Nimbus und nicht wie aus einem solchen hervorgehend dargestellt wurde. Einmal führte dazu die durch die Technik bedingte niedrige Bildfläche und anderseits die durch die Technik empfohlenen Strahlen, die in dem Nimbusrand ihren Ausgangspunkt viel günstiger fanden, als an einer herausragenden Hand, deren Form sie dann verwischt hätten. Schließlich ist auch das noch auf die Technik zurückzuführen, daß trotz der Anordnung der vereinzelten Hügel eine durchgehende Terrain-Andeutung fehlt. Wäre diese, etwa in Gestalt des beliebten Schollenbodens, ausgeführt worden, so wäre die untere Partie der Bildflächen eine breite, undurchbrochene Metallbahn geworden, was zu vermeiden war. Deshalb stehen die Figuren mit den Füßen unmittelbar auf dem Bildrande, und wo sich, wie bei den Schemeln der Herrscher, ein ähnlicher Übelstand ergab, wurde er durch quadratische Durchbrüche gemildert.

Bodenplatte und Füße.

Die Bodenplatte entspricht genau der Deckelplatte. Deren Profilierung kehrt hier umgekehrt wieder. Die Abschrägung ist wieder mit einem Kupferstreifen bedeckt, der mit Ölbräunung behandelt ist. Das Muster ist diesmal ein anderes. Statt des Bogenfrieses haben wir hier zwischen zwei Parallelen einen Fries von regelmäig gereihten Palmetten in jener Kümmerform, in der uns die Palmette in der frühmittelalterlichen Kunst so häufig begegnet. Die Palmetten stehen wie die Längsparallelen goldig auf dem gebräunten Grunde.

Die senkrechte Kante ist genau wie am Deckel mit ungeziertem Silberblech bekleidet, das hier wie oben stellenweise bei der Restauration des 19. Jahrhunderts, die den Felix des Deckels ergänzte, erneuert wurde. Die Unterseite der Bodenplatte ist

mit einem auf Kreidegrund gemalten mehrfarbigen Rankenwerk geschmückt, das etwa dem 16. Jahrhundert angehören dürfte.

Die Füße des Tragaltärchens sind kürzer als die des Domaltärchens und etwas nach innen gezogen, wie die Beine eines Teckelhundes. Sie sind massiv gegossen aus Bronze und vergoldet. Ein sehr starker eiserner Dübel, mit dem die Füße befestigt sind, geht durch das ganze Innere der Füße hindurch und tritt auf der Sohle stellenweise zutage. Der Durchschnitt der Beinstücke ist ein ungleichseitiges Sechseck. Die Füße haben je fünf dicht nebeneinander liegende Klauen mit je drei höckerigen Gliedern. Die mittlere Klaue ist die größte. Nach beiden Seiten hin stuft sich die Größe bemerklich ab.

Auf den nach innen gekehrten Flächen der Beinstücke steht je eine römische Ziffer: auf dem vorderen linken Bein I, auf dem vorderen rechten X, auf dem hinteren linken II, auf dem hinteren rechten V. Was bedeuten diese Zahlen?

Schon Kayser deutete sie als abgekürzte Datierung, in der das Jahrtausend und das Jahrhundert ausgelassen wären. Da der Stil das 12. Jahrhundert nahelegt, nahm er das Jahr 1118 als Entstehungsjahr des Altärchens an. Diese Deutung ist, freilich ohne ernstlich nachgeprüft zu werden, bisher fast allgemein angenommen worden. Nur Max Creutz erklärte sie 1909 für unwahrscheinlich, da man die Zahlen, falls sie das Jahr bezeichnen sollten, kaum getrennt haben dürfte.[1]) Merkwürdigerweise ist er ein Jahr später nicht mehr so abgeneigt gegen die Deutung der Zahlen als Datierung.[2]) „Vielleicht kann man die Zahlen auch anders verbinden, XI und VII auf das Jahr 1107." Der Umstand, daß in diesem Jahr in Abdinghof neue Reliquien eintrafen und die von Kleinschmidt[3]) auf Grund einer bis dahin unbeachteten Urkunde festgestellte Tatsache, daß in demselben Jahre der Abdinghofer Abt Gumbert dem Paderborner Goldschmied

---

[1]) Lüer und Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1909, Bd. II, S. 147.

[2]) Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutchland, S. 22.

[3]) a. a. O., S. 274.

Reinbold für geleistete Dienste seines Gewerbes einen Hof überließ, dürften Creutz zu dieser Deutung geführt haben. Aber ein Beweis liegt hier nicht vor. Nicht einmal irgendwelche Wahrscheinlichkeit. Denn wenn die Zahlen eine Datierung sind, dann ist doch an dem Jahre 1118 festzuhalten. Die Zusammenstellung, die Creutz vornimmt, ist doch zu künstlich, um ernstlich in Betracht gezogen zu werden. Übrigens ist die Urkunde des Abtes Gumbert, in der er Reinbold für geleistete Dienste entschädigt, am 27. März 1107 ausgestellt. Die fraglichen Reliquien, die in demselben Jahre in Abdinghof eingebracht wurden, gelangten jedoch erst am 23. April 1107 nach Paderborn.[1]) Es ist also mindestens sehr unwahrscheinlich, daß die beiden Annahmen sich miteinander vertragen, wonach die in der Urkunde erwähnten Dienste Reinbolds sich auf die Anfertigung des Abdinghofer Tragaltärchens bezogen und der Anlaß zu dessen Anfertigung in der Ankunft jener Reliquien gelegen hätte. Man müßte dann schon annehmen, das Altärchen sei für die etwa signalisierten Reliquien im voraus angefertigt worden.

Wir halten es aber für keineswegs sicher, daß hier überhaupt eine Datierung vorliegt. Die Datierung unter Weglassung von Jahrtausend und Jahrhundert ist zwar im späten Mittelalter belegbar. In der Zeit, um die es sich hier handelt, ist sie m. W. ohne Analogie und besonders befremdlich wirkt die Verteilung der einzelnen Ziffern auf die vier Füße.

Daß die Zahlen ursprünglich sind, ist kaum zu bezweifeln, denn für eine spätere Eingravierung läßt sich noch weniger ein plausibler Grund anführen. Welchen Zweck aber können sie haben, wenn sie keine Datierung sind? Man könnte vielleicht annehmen, daß es sich um sogenannte Versatzzeichen handelt,

---

[1]) Vgl. Erhard, Regesta Hist. Westph. I, S. 217, Nr. 1339, 1342, 1345, 1346. Gegenüber den hier gegebenen genauen Daten kann die in dem noch zu erwähnenden Abdinghofer Evangeliar in Kassel (Blatt 80) enthaltene Randnotiz, die Translatio S. Modoaldi, um dessen Reliquien es sich in erster Linie bei jener Überführung nach Paderborn und Helmarshausen handelte, habe 1106 stattgefunden, nicht ernstlich in Betracht kommen.

wie die Steinmetzen, Zimmerleute und nicht zuletzt die Goldschmiede der Gegenwart sie noch anwenden. Sie werden auch heute noch von den Goldschmieden in Gestalt römischer Ziffern ausgeführt und haben den Zweck, die richtige Zusammenfügung einzelner Teile zu gewährleisten. Natürlich bezeichnet man im allgemeinen, wenn vier Stücke vorliegen, diese mit den Zahlen I bis IV. Dafür, daß hier statt III und IV die Zahlen V und X verwendet worden wären, läßt sich aber wohl ein Grund anführen. Die Zahlen V und X sind nämlich nach I und II die am einfachsten und schnellsten ausführbaren Zeichen der römischen Zahlenreihe, da sie nur aus zwei geraden Strichen bestehen. Als Versatzzeichen empfehlen sich die einfachsten Zeichen am meisten. Man kann aber einwenden, daß, wenn es sich um bloße Versatzzeichen handelte, diese nicht so tief und kräftig in das harte Metall gegraben und sorgfältig mit kleinen Endstrichen versehen worden wären. Dieser Umstand scheint allerdings gegen die Deutung als Versatzzeichen zu sprechen. Die Schwierigkeit fiele fort, wenn man annehmen dürfte, was ich nicht zu entscheiden wage, daß der Meister die Zeichen in das weiche Wachsmodell gegraben hätte, nach welchem die Füße gegossen wurden. Wir sind nicht in der Lage, eine unanfechtbare Deutung der Zahlen zu geben. Nur soviel scheint uns geboten, sie nicht als sichere Datierung anzusprechen.

Der Meister des Abdinghofers.

Über das Abdinghofer Tragaltärchen besitzen wir leider keinerlei urkundliche Nachrichten und über die Person seines Verfertigers gab es lange Zeit nach seiner ersten Veröffentlichung überhaupt keine Meinung. Obwohl bereits Kayser einige Übereinstimmungen zwischen dem Abdinghofer und dem Domportatile auffielen — er weist auf die Ähnlichkeit der Säulen und des Charakters der Schrift hin —, so zog er doch daraus keine weitere Folgerung als die, daß die beiden Altärchen ziemlich gleichzeitig entstanden sein müßten.[1]) Erst auf Grund einer durch

[1]) a. a. O., S. 7.

die Düsseldorfer Ausstellung 1902 ermöglichten genaueren Vergleichung fand sich von Falke bewogen, das Abdinghofer Portatile ebenfalls Rogerus von Helmarshausen zuzuschreiben.[1]) So groß nämlich bei oberflächlicher Betrachtung die Verschiedenheit zwischen den beiden Stücken zu sein scheint, so ergibt sich doch bei genauerer Vergleichung eine sehr weitgehende und auffallende Übereinstimmung. Mit Recht weist von Falke hin auf zahlreiche charakteristische Analogien, wie die auffällige Ähnlichkeit der Gefältzeichnung, der Kopftypen, der Haartracht, der Säulen, der radialen Aufteilung der Hintergründe unter den Bogenstellungen, sowie auf die sorgfältige Detaillierung der Einzelheiten, den sicheren Duktus der Gravierung und die Verwendung des Perlpunzens, die an beiden Arbeiten zu beobachten sind. Wie schon von Falke andeutet, ist es leicht, diese Übereinstimmungen noch zu vermehren.

Da jedoch Kleinschmidt eine Reihe von Bedenken gegen die Zuweisung des Altärchens an Rogerus erhoben hat, wobei er zugleich auf den erwähnten Goldschmied Reinbold als möglichen Verfertiger hinweist,[2]) ist eine sorgfältige Nachprüfung der Frage unerläßlich.

Fassen wir zunächst die Altärchen nach ihrer technischen Seite ins Auge, hinsichtlich deren Kleinschmidt einen Unterschied findet, der gegen die Annahme eines und desselben Verfertigers spreche. Aber nur bei anfänglicher Betrachtung können die beiden Arbeiten hinsichtlich der Technik weit auseinander gerückt erscheinen. Gewiß bietet sich zunächst das Domaltärchen als eine wahre Mustersammlung der verschiedensten Techniken dar, während das Abdinghofer Altärchen in einer einzigen Technik einheitlich durchgeführt erscheint, die zudem am Domaltärchen nicht vorzukommen scheint. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch, daß die Altärchen auch technisch sich äußerst nahe stehen. Am Domaltärchen ist nämlich unter den verschiedenen Techniken die Gravierung durchaus als Haupttechnik anzu-

[1]) v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, 1904, S. 14 ff.

[2]) a. a. O., Sp. 271 ff.

sprechen, wovon später noch eingehender die Rede sein wird. Die Gravierung ist aber auch die Haupttechnik des Abdinghofers. Die ganz eigenartige Wirkung der Ausschneidetechnik verleitet dazu, dies zu übersehen. In Wahrheit ist aber die Ausschneidearbeit, die für die abweichende Wirkung so stark ins Gewicht fällt, nur eine untergeordnete Technik, die zur Gravierung ergänzend hinzutritt. Der Meister des Abdinghofers ist wie der des Domportatiles unbestreitbar in erster Linie Graveur. Alle Darstellungen und Ornamente sind graviert. Die Ausschneidearbeit tritt nachträglich zur Gravierung hinzu, indem sie durch Wegnahme der Hintergründe die Gravierung zu stärkerer Wirkung bringt, ähnlich wie dies auf dem Domaltärchen durch die Kreispunzierung der Hintergründe versucht wird.

Was die Art der technischen Ausführung der Gravierung betrifft, so ist sie auf beiden Altärchen ganz genau dieselbe. Auch auf dem Abdinghofer ist die Arbeit mit dem Stichel ausgeführt. Auch hier sind die Linien von sehr unterschiedlicher Stärke, sie schwellen an und verdünnen sich wieder und selbst die feine Tremulation in den Linien, die uns am Domaltärchen begegnete, kehrt hier genau so wieder. Die Übereinstimmung ist hier eine geradezu vollkommene.

Doch ist damit die Übereinstimmung in technischer Hinsicht noch keineswegs erschöpft. Wir finden vielmehr auf dem Abdinghofer in gleicher Weise die Kreispunzierung zur Gravierung hinzugesellt, wie auf dem Domportatile. Obwohl durch das Ausschneiden der meisten Hintergründe die in erster Linie zur Verwendung des Kreispunzens geeigneten Flächen in Wegfall gekommen sind, findet sich die Verwendung des letzteren doch noch recht häufig. Man kann nicht umhin, dem Meister des Abdinghofers ebenfalls eine große Vorliebe für diese Technik zuzuschreiben, denn er sucht jede sich bietende Gelegenheit zur Verwendung des Kreispunzens zu benutzen. So verwendet er ihn zunächst überall, wo der Hintergrund ausnahmsweise nicht ausgeschnitten ist, nämlich auf den schmalen, mit der prächtigen Ranke geschmückten Streifen des Deckels und auf jenem Rest von Hintergrund, den der Meister des Altärchens, um die So-

lidität seiner Arbeit zu sichern, zwischen dem Gestänge der hängenden Kronen der vorderen Langseite nicht ausgeschnitten hat. Überdies aber benutzt er den Kreispunzen zur Belebung der Nimben des Deckels und jener Nimben, die auf den Seitenwänden die Hand Gottes umgeben. Er bearbeitet damit ferner die Strahlen, die von letzterer ausgehen, und die Panzer der Ritter im Felixmartyrium, die er so in verblüffend einfacher und geschickter Weise als Kettenpanzer deutlich macht. In der Ausführung der Perlpunzierung ist nur insofern ein kleiner Unterschied zu konstatieren, als am Domportatile die kleinen Kreise ganz dicht aneinander gefügt sind, während sie auf dem Abdinghofer etwas regellos und locker eingeschlagen sind.

Ist ferner auch die Technik der Ausschneidearbeit selbst am Domaltärchen nicht verwendet, so finden sich doch auch in dieser Hinsicht auffällige Beziehungen zwischen den beiden Altärchen. Zunächst bekundet sich in der Behandlung der hinteren Schmalseite des Domaltärchens eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Ausschneidearbeit, wie sie am Abdinghofer vorherrscht. In beiden Fällen ist nämlich, wenn auch durch andere Mittel bewirkt, die Anordnung zweier Ebenen gegeben und alles Figürliche und Architektonische liegt in der vorderen Ebene, während der Hintergrund, um einige Millimeter zurückliegend, die zweite Ebene bildet. Es ist nicht daran zu zweifeln: Die ganz einzigartige Behandlung der hinteren Schmalseite des Domaltärchens setzt einen Meister voraus, dem die Ausschneidearbeit geläufig war. Auch die bei der Figur des Jakobus auf dieser Schmalseite auffallenden Verbindungen zwischen Figur und rahmender Architektur sind augenfällige Anklänge an diese auf Verbindungsstege angewiesene Technik. So geht denn auch ferner die radiale Aufteilung der Hintergründe der Apostel des Domaltärchens auf dieselbe Technik zurück. Man vergleiche damit die radialen Verbindungen, welche die Hintergründe der Apostelfiguren des Deckels des Abdinghofers durchqueren. Was hier technische Notwendigkeit war, empfahl sich bei den gravierten Darstellungen des Domaltärchens als willkommenes Aufteilungsprinzip, ohne seine Herkunft zu verleugnen.

Eine sehr weitgehende Übereinstimmung bekundet sich hinsichtlich der figürlichen Zeichnungen der beiden Altärchen. Die Zeichnung der Gesichter geht im Wesentlichen auf ein und dasselbe Schema zurück. Augen, Ohren, Mund und Nasen sind sehr ähnlich gegeben. Nur ist am Abdinghofer hier ein gewisses Schwanken, sei es nun Unfertigkeit des Stils oder Nachlässigkeit der Stichelführung gegenüber der Festigkeit und Konsequenz am Domaltärchen zuzugestehen und noch einige kleine, stets wiederkehrende Abweichungen kommen hinzu. Die Augenbrauen und Augenlider stimmen durchweg überein. Während jedoch am Domaltärchen die Lider stets innen (nächst der Nase) sich berühren und außen auseinandergehen, ist dies am Abdinghofer nicht mit gleich strenger Konsequenz durchgeführt. Ein durchgehender Unterschied besteht darin, daß am Domaltärchen die Augen lebensvoller gezeichnet sind. Während am Abdinghofer das Auge ganz schematisch ohne Rücksicht auf die Kopfhaltung gezeichnet ist, was besonders bei den Profilköpfen des hl. Blasius im Gerüst und des Henkers neben der Taufszene auffällt, wo nach altägyptischer Weise trotz der Seitenwendung des Hauptes ein ganz frontal gezeichnetes Auge erscheint, folgt am Domaltärchen die Zeichnung des Auges der Haltung des Kopfes. Die Pupille ist am Abdinghofer durch einen kleinen Kreis bezeichnet, der, von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen, stets in der Mitte am Oberlid hängt, während die Pupille am Domaltärchen nicht nur der Kopfwendung entsprechend seitlich wandert, sondern auch stets durch einen kräftigen Punkt gezeichnet ist, der den Blick etwas grell, jedenfalls aber viel lebendiger erscheinen läßt als es bei den Gesichtern des Abdinghofers der Fall ist, deren Kreispupillen den Blick vielmehr leblos und blöde erscheinen lassen.

Die Zeichnung der Nase ist im Ganzen sehr ähnlich. Jedoch ist auf dem Domportatile der Nasenrücken stets durch zwei Linien bezeichnet, auf dem Abdinghofer dagegen nur durch eine. Auch die Zeichnung des Mundes verrät dasselbe Schema, nur ist die Zeichnung auf dem Abdinghofer hier und da weniger bestimmt und ausnahmsweise findet sich hier eine Abbiegung der Mundwinkel nach unten. Bezüglich des Ohres ist ebenfalls im

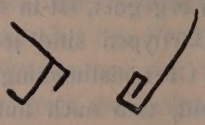
wesentlichen Übereinstimmung gegeben. Die 3-artige Innenzeichnung des Ohres ist auf dem Abdinghofer zuweilen allerdings weniger scharf. Auch die Kinnlinie in den bartlosen Gesichtern fehlt fast nie. Bezüglich der Gesichter ist nach all dem zu konstatieren, daß sie auf beiden Altärchen auf demselben Schema beruhen, daß aber auf dem Domaltärchen die Ausführung bestimmter, gerundeter und lebensvoller erscheint.

Auch die verschiedenen Haartrachten des Domportatiles finden wir auf dem Abdinghofer wieder, insbesondere auch die auffällige Haartracht des Matthäus. Die Zeichnung ist auch hier auf dem Domportatile etwas bestimmter und vollkommener und das strubbelige, wirre Haar des Abdinghofers, das der schwungvolleren Zeichnung des Domportatiles sich weniger gut eingefügt hätte, fehlt dort wirklich. Die Bärte sind auf dem Abdinghofer nicht so zahlreich, auf schwungvolles Bartgelock, wie es am Domaltärchen begegnet, ist in den Bärten meist wenigstens verzichtet. Die Barttypen sind jedoch dieselben. Insbesondere auffällig ist die Übereinstimmung hinsichtlich des Bartes Pauli sowie der Umstand, daß auch auf dem Abdinghofer die Vollbärte vor den Ohren her Verbindungen mit dem Haupthaar haben. Auch der Flaumbart fehlt auf dem Abdinghofer nicht.

Auch bezüglich der übrigen Glieder ist die Übereinstimmung eine weitgehende und auffallende. Ganz besonders gilt dies von der kräftigen Markierung zweier höckeriger Schultern bei Figuren, die in Profilansicht gegeben sind. Am Domaltärchen kommt hier der hl. Simon in Betracht, am Abdinghofer verschiedene Henker. Auch die Hände und Füße stimmen überein, hier wie dort sind die einzelnen Glieder, die Nägel der Finger und Zehen in gleicher Weise gegeben. Nur der kleine Unterschied ist zu konstatieren, daß auf dem Abdinghofer die beiden Ballen der inneren Handfläche, deren Linien auf dem Domaltärchen sich stets berühren, etwas auseinander gerückt sind.

Am schlagendsten zeigt sich die Übereinstimmung in der Gewandbehandlung und im Stil des Gefälts. Auf beiden Altären bekundet sich dasselbe Bestreben, die Körperform durch das Gewand hindurch sichtbar zu machen. Schulter, Ober- und Unter-

arm, Ober- und Unterschenkel werden trotz der vielfach stark bewegten Stoffülle immer deutlich hervorgehoben. Bezeichnend ist, daß der Verfertiger des Abdinghofers in den drei Fällen, wo etwas mit verhüllter Hand gehalten wird, stets sorgfältig den Daumen in dem verhüllenden Tuche andeutet. Genau wie am Domaltärchen bewegt sich der Graveur am Abdinghofer am freiesten in der antiken Gewandung. Wie dagegen dem Meister des Domaltärchens die liturgische Zeittracht weniger liegt, so dem des Abdinghofers die profane Zeittracht. Die auf dem Oberkörper knapp anliegenden Leibröcke bleiben hier, von geringen Ansätzen zu Querzügen am Rande abgesehen, ohne Innenzeichnung. Schmückende Borten finden sich auf dem Abdinghofer seltener, doch fehlen sie nicht ganz, und die Zeichnung des Clavus auf dem Gewande des Paulus auf dem Deckel ist genau dieselbe, wie sie bei fünf Aposteln des Domaltärchens vorkommt.



4. 5.

4. Doppelhakenmotiv.
5. Motiv mit Mäander-Endigung.

Am augenfälligsten ist die Übereinstimmung in den Einzelheiten des Gefältstils. Alle die so charakteristischen Züge: die auffallenden Konturfalten, die dreifachen parallelen Spitzwinkel, die leiterartigen und die Doppelhakenmotive des Domaltärchens finden sich sämtlich auf dem Abdinghofer wieder. Die Konturfalten sind besonders deutlich auf den Armen, aber sie finden sich auch sonst sehr häufig, so auf den Schenkeln des enthaupteten Blasius und an den Oberkörpern der Märtyrer im Felix-Martyrium. Die dreifachen parallelen Spitzwinkel, die sich zu kleinen, faltenlosen Flächen hin öffnen, finden sich so häufig, daß sich ein besonderer Hinweis erübrigt. Die leiterartigen Faltenmotive finden sich besonders deutlich an dem hochflatternden Mantel des die Hinrichtung des hl. Blasius vollziehenden Henkers sowie am Mantel des Paulus auf dem Deckel. Das Doppelhakenmotiv findet sich zwar nicht genau in derselben

Form, aber doch ganz ähnlich wie auf dem Domaltärchen, auf dem Abdinghofer im ganzen fünfmal: auf dem Obergewande des Statthalters der vorderen Langseite und auf dem der ersten, zweiten, vierten und siebenten Gestalt — von links her gezählt — des Blasiusmartyriums. Die Haken des Motivs sind nur am Domaltärchen einmal mehr rechtwinklig umgeknickt.

Dagegen ist ein auffälliges Faltenmotiv nur am Abdinghofer Altärchen zu beobachten. Es handelt sich um ein schematisches, wirklichkeitsfremdes, fast mehr den Charakter eines Ornaments tragendes Motiv mit mäanderartiger Endigung. Es findet sich im Gewande des Paulus des Deckels und noch viermal auf den Langseiten des Abdinghofers.

Es fragt sich, wie weit die Übereinstimmung sich auf die Typen der auf beiden Altärchen vorkommenden Apostelfürsten Petrus und Paulus erstreckt. Bezüglich des hl. Paulus liegt die Übereinstimmung klar zutage. Der einzige Unterschied ist hier darin gelegen, daß die Kahlheit des Schädels auf dem Abdinghofer nicht so stark ist wie auf dem Domaltärchen, und daß sich hier in der Mitte drei Haarfransen in die Stirn legen, die am Domaltärchen übrigens sich bei dem Liborius der Bodenplatte finden. Zu Unrecht beruft sich Kleinschmidt auf die Unähnlichkeit der Petrusdarstellungen der beiden Altäre. Auf dem Abdinghofer begegnet uns Petrus zweimal. Die Darstellung in der Taufszene der rechten Schmalseite steht jener des Domaltärchens fast ebenso nahe wie der Paulus des Deckels dem des Domaltärchens. Der kleine Unterschied, daß Petrus auf dieser Schmalseite nicht gescheiteltes, sondern hügelig oder gelappt angeordnetes Haar trägt, ist völlig belanglos gegenüber der weitgehenden Übereinstimmung, die hier hinsichtlich der niedrigen Stirn, der Einsenkung des Haares in letztere und hinsichtlich des kurzen Bartes vorliegt. Dazu kommt die vollkommene Übereinstimmung hinsichtlich der auffälligen Zeichnung der Schlüssel. Der Petrus des Deckels des Abdinghofers ist etwas unsicher gezeichnet, wahrt jedoch immer noch vollkommen den Typ mit der niedrigen Stirn und dem kurzen Bart. Die Schlüssel weichen auch nur in der Form des Griffes und der Bärte etwas ab. Die Anord-

nung des Haares Petri ähnelt bei der Deckeldarstellung sogar mehr jener des Domaltärchens als der der Schmalseite. Es mag hier angeführt werden, daß die Bilder des hl. Petrus und des hl. Blasius auf dem Deckel des Abdinghofers überhaupt eine gewisse Unsicherheit verraten und das charakteristische Gefält des Rogerus noch am wenigsten ausgeprägt zeigen. Die Spitzwinkel sind weniger eng in die Ecken gedrängt, die faltenlosen Inseln kommen deshalb bei ihnen weniger zur Geltung. Man hat den Eindruck, daß der Meister mit diesen Figuren begonnen hat, und daß seine Sicherheit mit fortschreitender Arbeit wächst.

Überraschend ist die Ähnlichkeit zweier Gestalten der beiden Altärchen, die nicht denselben Heiligen darstellen, und für die ein festliegender Typ überhaupt nicht in Betracht kommt. Schon Max Creutz machte auf die Ähnlichkeit des Apostels Simon auf dem Domaltärchen und des hl. Blasius im Gerüst des Abdinghofers aufmerksam.[1]) Mit Ausnahme der bereits erwähnten durchgehenden kleinen Abweichungen hinsichtlich des Nasenrückens und des Auges ist diese vollkommen. Die Ähnlichkeit geht aber noch viel weiter, sie betrifft sogar die ganzen Figuren, obwohl die Situation in beiden Fällen die größte Verschiedenheit aufweist, da der Apostel sitzt, während der hl. Blasius sich im Martergerüst windet.

Auf folgende Übereinstimmungen sei besonders hingewiesen. Die Köpfe sind beidemal in reinem Profil gegeben. Der Oberkörper ist aber noch über die Profilstellung hinaus verdreht, so daß man auf den Rücken sehen und die beiden höckerigen Schultern unterscheiden kann. Die Arme sind in beiden Fällen erhoben, die Hände so gewendet, daß man auf die Handrücken sieht. Der untere Teil des Körpers ist in der Richtung des Kopfes gewendet, die Beinstellung ist ebenfalls ähnlich und bei Simon nur insoweit modifiziert, als es nötig war, ein Sitzen noch einigermaßen glaubhaft zu machen. So ist auch die Erhebung der Arme bei Simon etwas gemäßigt mit Rücksicht auf den Raum des Bildfeldes.

[1]) Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, Cöln 1910, S. 22.

Die Liste der Übereinstimmungen ist noch nicht erschöpft. Es sei noch hingewiesen auf das an beiden Altären sich bekundende Bestreben, in der Dekoration gleicher Teile, wie z. B. der Säulenschäfte und der Architekturbögen, zu wechseln. In der Architektur und im Ornament finden sich ferner direkte Übereinstimmungen in zahlreichen Einzelheiten. Abgesehen davon, daß hier wie dort Architekturbogen auf Säulen zur Rahmung der Apostel und anderer Heiligen verwendet werden, fällt die Übereinstimmung hinsichtlich der geknickten Kannelierung und der welligen Schematisierung der Marmoradern auf den Säulenschäften in die Augen. An den Schemeln der Richtergestalten des Abdinghofers finden sich genau dieselben quadratischen Durchbrüche, die in der Dacharchitektur der Bodenplatte des Domportatiles vorkommen. Der Mäander, der den Bogen über dem hl. Blasius schmückt, kehrt auf der Bodenplatte des Domaltärchens im Gebälk und in dem Bogen zu Häupten des hl. Liborius ganz genau so wieder. Der Deckel des Buches, das der hl. Paulus des Abdinghofers in der Hand hält, ist in ganz ähnlicher Weise, d. h. mit großen Steinen geschmückt, wie die Bücher der Apostel des anderen Altärchens. Wohl die wichtigste Parallele im Ornament ist gegeben in den sehr ähnlichen Bogenreihungen an der oberen Abschrägung des Abdinghofers einerseits und am Rande der Bodenplatte des Domaltärchens anderseits. In beiden Fällen berühren sich die halbkreisförmigen Bogen nicht. In den Zwickelräumen zwischen ihnen finden sich ganz ähnliche dreiblättrige Stauden eingezeichnet. Die Ornamente innerhalb der Halbkreise sind zwar an beiden Altären verschieden, doch herrscht wenigstens darin wieder Übereinstimmung, daß innerhalb der Halbkreise in beiden Fällen zwei verschiedene Blattmotive regelmäßig alternieren. Die große Ranke auf dem Deckel des Abdinghofers zeigt wenigstens in mancherlei Einzelheiten eine große Verwandtschaft mit dem am Domaltärchen verwendeten Blattwerk. So insbesondere mit den Ranken zweier Fuß-Stirnseiten des Domportatiles, die ein längliches, gelapptes, an Eichenlaub erinnerndes Blatt haben. Ferner wiederholt sich das kreuzlose Blatt der Zwickelfelder über den Aposteln einmal fast genau in

der oberen Deckelranke des Abdinghofers. Dazu gesellen sich die kleinen Parallelbögelchen, die auf beiden Altären sorgfältig in jede Auslappung der Blätter (abgesehen von der Deckelranke des Domportatiles) eingezeichnet sind. Auf den Hügelchen des Abdinghofers finden sich endlich in ähnlicher Weise dreiteilige Blumen aufgezeichnet, wie dies auf den Erdschollen des Domportatiles der Fall ist.

In der Buchstabenschrift endlich herrscht auf beiden Altärchen volle Übereinstimmung. Zwar finden sich auf dem Abdinghofer nur ganz kurze und wenige Inschriften. Aber diese wenigen stimmen mit jenen des Domaltärchens nicht nur im allgemeinen Charakter überein, sondern auch in dem Wechsel zwischen Kapital- und Unzialbuchstaben sowie in der Verwendung derselben Abkürzungen und Ligaturen.

Wie steht es nun gegenüber so vielen Übereinstimmungen mit den Unterschieden, auf die sich Kleinschmidt beruft? Die Behauptung des Abweichens hinsichtlich der Technik und hinsichtlich der Petrus-Darstellungen konnte bereits als unbegründet dargetan werden. Im voraus widerlegt erscheint durch unsere Ausführungen auch der Einwand, den K. daraus herleitet, daß die Gesichtszüge auf dem Domportatile „edler, voller, energischer" sind. K. übersieht dabei doch wohl, daß die Gesichter, wie wir im einzelnen zeigen konnten, gleichwohl durchaus auf demselben Schema beruhen, und daß die auch von uns konstatierte größere Vollendung der Zeichnung auf dem Domportatile durchaus — sagen wir einmal — innerhalb der Variationsbreite ein und derselben Hand liegt, selbst in einer Epoche so ruhiger und konstanter Kunstübung.

Wenn K. ferner darauf hinweist, daß die Ausführung am Abdinghofer Altar (namentlich auf der Deckelplatte) die Sorgfalt und Exaktheit vermissen läßt, die wir am Domportatile bewundern, so könnte man zunächst darauf hinweisen, daß auf die Ausführung einer aus besserem, edlen Material zu fertigenden Arbeit, zumal, wenn es sich um den Auftrag einer hochstehenden Persönlichkeit handelt, gewöhnlich eine gesteigerte Sorgfalt ver-

wendet wird. Jedoch möchten wir es vorziehen, den Vorwurf wirklich geringerer Sorgfalt für den Verfertiger des Abdinghofers überhaupt als unberechtigt abzulehnen. Wenn wir sehen, wie er auch hier jeden Fingernagel zeichnet, wie er den Daumen unter dem verhüllenden Tuch durchscheinen läßt, überhaupt jeder Kleinigkeit Beachtung schenkt, so kann in der Tat von einem zu soweit gehenden Schlußfolgerungen berechtigenden Mangel an Sorgfalt nicht ernstlich die Rede sein. Was hier vorliegt, ist nicht Mangel an Sorgfalt, sondern Mangel an Sicherheit und Ausgereiftheit des Stils und zwingt gegenüber so zahlreichen Übereinstimmungen nicht zur Annahme einer zweiten Hand, sondern nur zu der eines gewissen zeitlichen Abstandes der Altäre voneinander.

Etwas länger müssen wir verweilen bei dem Unterschiede, den K. hinsichtlich der künstlerischen Behandlung feststellen zu müssen glaubt. „Der Meister des Abdinghofer Portatiles ist mehr eine zeichnerische Natur, während jener des Domaltärchens ungleich plastischer fühlt und arbeitet; dazu liebt er gravitätische Ruhe, während der Abdinghofer Meister bei den Marterszenen in voller Bewegung ist, was wohl nicht allein auf den verschiedenen Inhalt der Darstellungen zurückzuführen ist.“[1]) Der hier zunächst berührte, durch die Stichworte „zeichnerisch“ und „plastisch“ gekennzeichnete Unterschied, wurde von uns nicht übersehen. Man darf ihn nicht übertreiben. Wir möchten ihn lieber durch die Stichworte „malerisch“ und „plastisch“ bezeichnen. Denn eminent zeichnerisch sind auch die Gravierungen des Domaltärchens trotz ihrer größeren Plastik. Letztere beruht in der größeren Festigkeit und Abrundung der Zeichnung. Dieser Unterschied deckt sich mit dem von K. an erster Stelle genannten, daß die Gesichter edler, voller, energischer gegeben seien und dehnt ihn auf die ganzen Zeichnungen aus. Was aber von der Zeichnung der Gesichter zu sagen war, gilt auch von den ganzen Figuren. Die hier zu beobachtende Wandlung liegt durchaus innerhalb der Grenzen der Entwicklungsmöglichkeit einer Hand.

[1]) a. a. O., Sp. 272.

Es bleibt also noch der Unterschied zwischen der gravitätischen Ruhe, die wir am Domportatile wahrnehmen sollen, und der vollen Bewegung in den Zeichnungen des Abdinghofers. Was zunächst die letztere angeht, so erklärt sich diese, wie auch K. zugeben muß, in erster Linie aus dem Charakter der Erzählungen, die hier dargestellt sind. Es handelt sich eben um Marterszenen. Eine regelrechte Prügelszene, grobe Gewaltakte, Hinrichtungen sind der denkbar schärfste Gegensatz von gravitätischer Ruhe. Aber es kommt noch etwas hinzu, das die starke Bewegung der Figuren auf dem Abdinghofer noch verständlicher macht. Das ist, wie wir früher bereits nachweisen konnten, die Technik der Durchbruchsarbeit.

Doch ist es schließlich von geringem Belang, nach Gründen für die Bewegung auf dem Abdinghofer zu suchen, da in Wirklichkeit ein durchgreifender Unterschied, was Ruhe und Bewegung angeht, für die beiden Altäre nicht behauptet werden kann. Es geht nicht an, am Abdinghofer einseitig die Langseiten mit ihren Marterszenen ins Auge zu fassen und zu übersehen, daß er auf seiner Deckelplatte mit Darstellungen von wahrhaft gravitätischer Ruhe geschmückt ist. Ja diese vier Halbfiguren des Deckels, die ganz wie die Apostel des Domaltärchens unter Architekturbögen stehen, sind von größerer Strenge und Ruhe als jene. Sie sind alle wirklich vollkommen frontal gegeben, während dies bei keinem einzigen der Apostel des Domaltärchens der Fall ist. Im Gegenteil, wir sehen hier bei einigen Gestalten fast mehr Bewegung, als sich mit Bildern des repräsentativen Typs verträgt. Manche der Apostel sitzen gar nicht feierlich und gravitätisch, sondern recht frei und ungeniert. Der Apostel Simon fuchtelt mit beiden Armen in der Luft herum und sein Sitzen ist als solches kaum noch glaubhaft. Folgerichtig müßte K. annehmen, die Deckelgravierungen des Abdinghofers seien von anderer Hand als die Langseiten. Aber zu solcher Schlußfolgerung sind wir nicht genötigt. Wie vielmehr in vielen alten Handschriften strenge Repräsentationsbilder neben solchen erzählenden Charakters, die voller Bewegung sind, hergehen, ohne daß man darum auf verschiedene Hände schließt, so ist dies auch hier nicht nötig.

Ruhe und Bewegung trennen also den Abdinghofer Altar nicht vom Domaltärchen. Auf ersterem befinden sich neben den bewegten Szenen Bilder von strengster Ruhe und auf dem letzteren sind die unter der strengen Architektur thronenden Apostel zum Teil in auffallender Aktion. Freilich drängt sich letztere nicht so auf, weil die Umrisse der Figuren hier schlecht hervortreten, während auf dem Abdinghofer die bewegten Silhouetten auf dem schwarzen Hintergrunde ungemein scharf herauskommen.

Die Bedenken Kleinschmidts können wir nach dem Gesagten nicht als berechtigt anerkennen. Es könnten aber noch einige andere Unterschiede hervorgehoben werden, die K. nicht beachtet hat. So besteht, wovon schon die Rede war, hinsichtlich der Anordnung der Hand Gottes der Unterschied, daß sie auf den Darstellungen des Domaltärchens stets aus einer Art Nimbus hervorragt, während sie auf dem Abdinghofer von letzterem umgeben ist. Ganz abgesehen davon, daß ein und derselbe Meister jener Zeit sowohl Vorlagen für die eine wie für die andere Anordnung vor sich haben und beide benutzen konnte, haben wir bereits darauf hingewiesen, daß die Technik der Ausschneidearbeit die Abweichung auf dem Abdinghofer durchaus verständlich macht. Ein weiterer Unterschied besteht noch darin, daß auf dem Domportatile alle Bischöfe ohne Mitra erscheinen, während der hl. Blasius auf dem Abdinghofer mit der Mitra bekleidet abgebildet ist. Aber auch dieser Unterschied beweist nicht, daß für die Arbeiten zwei verschiedene Meister in Betracht gezogen werden müssen. Der Sachverhalt spiegelt eben getreu die Frühzeit der Mitra wider, in der sie noch keine allgemeine Einführung gefunden hat. Speziell mag der Meister des Domportatiles die Mitra, obwohl sie ihm bekannt sein mochte, vermieden haben, weil die Bischöfe von Paderborn sie damals noch nicht trugen. Aber selbst wenn man annehmen wollte, Rogerus habe die Mitra überhaupt nicht gekannt, so wäre die Kopfbedeckung des hl. Blasius noch kein zwingender Beweis, daß das Abdinghofer Altärchen nicht von Rogerus herrühren könne, sie wäre vielmehr möglicherweise zu erklären durch eine Notiz des Pseudo-Alkuin, der berichtet, daß die Griechen — Blasius gehört als Armenier zum

griechischen Ritus — sich einer liturgischen Kopfbedeckung bedienten.[1])

Wenn nun K. glaubt, für seine Ansicht ein begünstigendes Moment in dem Umstande gefunden zu haben, daß laut der erwähnten Urkunde des Jahres 1107 der Paderborner Goldschmied Reinbold für das Kloster Abdinghof gearbeitet habe, demnach also auch als Verfertiger des Altärchens in Betracht kommen könne, so ist mit der Gewinnung eines Namens — denn Werke des Reinbold sind nicht bekannt —, der allenfalls für Rogerus eingesetzt werden könnte, die Erkenntnis des wirklichen Sachverhaltes doch in keiner Weise gefördert. Dagegen sind die tatsächlichen Übereinstimmungen der Altäre, wie wir noch zeigen zu können glauben, derart, daß sich im Gegensatz zu der vagen, durch besondere Gründe nicht stützbaren Annahme, Reinbold könne der Meister des Abdinghofers sein, die Annahme der Identität der Meister der Altäre als durchaus solid begründet erweist.

Überblicken wir zu diesem Zweck jetzt nochmals die Übereinstimmungen, so ist es freilich klar, daß sie keineswegs alle von gleichem Gewicht sind. In einer traditionell so gebundenen und auf Selbständigkeit so wenig ausgehenden Kunstübung, wie es die des frühen Mittelalters im allgemeinen ist, stimmen auch verschiedene Hände in mehr Einzelheiten überein als heute. Immerhin ist die Zahl und Art der Übereinstimmungen hier so groß, daß ein äußerst naher Zusammenhang der beiden Arbeiten notwendig anzunehmen ist. Selbst von K. wird mit Rücksicht auf die Übereinstimmungen zugegeben, daß wohl das spätere Altärchen entweder von einem Schüler des Rogerus oder doch von einem Meister (Reinbold) verfertigt wurde, der das andere Altärchen dabei unmittelbar vor Augen hatte.[2]) Dies ist in der Tat hinsichtlich der beiden Altärchen ein Minimum, das als un-

[1]) De divinis officiis, Migne, Patr. Lat. 101, 1239. Pseudo-Alkuin nennt diese Kopfbedeckung pileus = Mütze. Dem entspricht die Kopfbedeckung des Blasius. Indem wir diese Möglichkeit offen lassen, sind wir persönlich doch der Meinung, daß es sich bei dem hl. Blasius wirklich um eine Mitra handelt.

[2]) a. a. O., Sp. 276.

umstößlich gesichert anzusehen ist.[1]) Die Zuweisung mehrerer Arbeiten an ein und dieselbe Hand, lediglich auf Grund technischer und stilistischer Verwandtschaft, bleibt naturgemäß stets an durchschlagender Beweiskraft zurück gegen inschriftliche oder urkundliche Beglaubigung. Doch werden, wo letztere fehlen, solche Zuweisungen unter allgemeiner Zustimmung immer und immer wieder vorgenommen. Irrtümer mögen dabei unterlaufen sein. Hätten wir von Dürer und Aldegrever so wenig Kenntnis wie von den frühmittelalterlichen Meistern und hätten sie ihre Stiche nicht signiert, so würde gewiß die Gefahr bestehen, Stiche des letzteren dem ersteren zuzuschreiben. Aber der Fall so weit gehender Nachahmung ist doch außerordentlich selten. Für gewöhnlich ist damit nicht zu rechnen. In unserem Falle dürfen wir über das genannte Minimum hinausgehen und für beide Werke wirklich ein und dieselbe Hand, die Hand des Rogerus, als gesichert ansehen. Nicht so sehr die große Zahl der Übereinstimmungen als vielmehr der eigenartige Stil der Zeichnung und insbesondere der Gewandstil mit seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten und in Verbindung mit der ganz übereinstimmenden Stichelführung ist das Ausschlaggebende. Hier haben wir in der Tat ein und dieselbe höchst charaktervolle „Handschrift". Wer das nicht zugibt, muß u. E. überhaupt die Stilvergleichung als hoffnungslos für die Zurückführung mehrerer Arbeiten auf dieselbe Hand aufgeben. Insbesondere dürfte noch die auffallende Ähnlichkeit des Apostels Simon und des hl. Blasius im Gerüst für ein und dieselbe Hand sprechen. Denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß ein Schüler oder Nachahmer das Vorbild für eine Marterszene in einem thronenden Apostel gesucht hätte.[2]) Dafür liegen doch die beiden Gegenstände allzuweit aus-

[1]) Natürlich nur für den, der wie K. das Abdinghofer Altärchen als die jüngere Arbeit ansieht. Wer es für die ältere hält, muß, falls er zwei Hände annimmt, als Minimum zugeben, daß Rogerus bei Anfertigung des Domaltärchens den Abdinghofer Altar vor Augen gehabt hat.

[2]) Noch mehr ausgeschlossen ist bei Annahme eines Schülers oder Nachahmers der umgekehrte Fall, daß der Märtyrer das Vorbild für den Apostel abgegeben hätte.

einander. Dagegen erklärt sich die Übereinstimmung leicht bei Annahme desselben Meisters für beide Darstellungen. Jeder Künstler unterliegt leicht einmal der Gefahr einer „Selbstzitation". Eine einmal ausgeführte Zeichnung sitzt ihm gleichsam im Handgelenk und kommt unbewußt oder bewußt gelegentlich wieder zum Vorschein. So erklärt sich die Übereinstimmung des Apostels Simon mit dem hl. Blasius ganz ungezwungen bei Annahme derselben Hand als mehr oder weniger bewußter Nachklang des früher geschaffenen Bildes im späteren. Ein solches Nachklingen war bei ein und demselben Meister wohl möglich, auch wenn es sich um ganz verschiedene Heilige und Situationen handelte.

Es ist übrigens nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß wir außer Reinbold noch die Namen zweier weiterer Laien-Goldschmiede aus der Zeit der Entstehung der beiden Altäre kennen, nämlich die Goldschmiede Sibo und Engelricus.[1]) Ihr gleichzeitiges Wirken mit Reinbold ist gewiß nicht auffallend. Der Bedarf an Metallgerät, das damals in sehr umständlicher Art in Handarbeit erzeugt werden mußte, konnte für Stadt und Land des Paderborner Stuhles gewiß nicht allein durch die Kunstwerkstätte in Helmarshausen gedeckt werden. Wir dürfen vielmehr vermuten, daß, wie Helmarshausen für die Erstellung der kirchlichen Geräte vorzüglich in Betracht kam, die Laiengoldschmiede der Stadt Paderborn vorwiegend für profanes Gerät und Geschirr in Anspruch zu nehmen sind, das hinsichtlich der künstlerischen Durchbildung wahrscheinlich hinter dem kirchlichen Gerät ziemlich weit zurückstand. Das Abdinghofer Altärchen mit seinem reichen figürlichen Schmuck können wir uns bei der führenden Rolle, die den Klosterwerkstätten noch um die Wende des 11. Jahrhunderts zukam, nur in einer Klosterwerkstätte entstanden denken. Die Tatsache der Beschäftigung des Meisters Reinbold für Abdinghof erhält übrigens durch den ganzen Inhalt der Urkunde noch eine besondere Beleuchtung. Sie kann, wenigstens soweit ihr die erwähnte Urkunde als Unter-

[1]) Zeitschrift für vaterl. Geschichte und Altertumskunde, Bd. 34, S. 20. — Vgl. Wilmans Additamenta, Nr. 28, Urk. um 1114.

lage dient, nicht sehr umfangreich gewesen sein. Denn der Akt, über den die Urkunde berichtet, ist, genau besehen, viel weniger eine Entschädigung des Klosters an den Goldschmied, als vielmehr eine Wohltat, die letzterer dem Kloster erweist. Die Urkunde besagt nämlich, daß der Abt Gumbert einen Hof zu Elsen, den er für 3 Mark erworben hatte, dem Goldschmied Reinbold nicht nur für geleistete Arbeit zur lebenslänglichen Benutzung überwies, sondern auch zur Entschädigung dafür, daß er dem Kloster einen Barbetrag in der Höhe des vollen Kaufpreises des Hofes geschenkt hatte. Dies letztere ist in diesem Geschäfte jedenfalls die größere Leistung Reinbolds, die allein schon zum Abschluß des Vertrages hätte genügen können. Reinbold ist weniger der bezahlte Arbeiter des Klosters als dessen Wohltäter. Er hat dem Kloster durch nachträgliche Zahlung der Kaufsumme tatsächlich den Hof geschenkt und erhält für diese Wohltat das Recht lebenslänglicher Nutzung. Wenn man den vollen Inhalt der Urkunde auf sich wirken läßt, so hat man den Eindruck, daß die Erwähnung des servitium artis des Reinbold nicht allzuviel zu bedeuten hat.[1])

Sehen wir somit die Zuschreibung des Abdinghofers an Rogerus als genügend gesichert an, so beweisen doch die neben den Übereinstimmungen sich findenden Abweichungen, daß die beiden Arbeiten in einem gewissen zeitlichen Abstande voneinander entstanden sein müssen. Da nun das Domaltärchen sicher das Werk des auf der Höhe seines Könnens stehenden Meisters ist, so ist das minder vollkommene Abdinghofer Portatile entweder als Jugendarbeit des noch unfertigen Künstlers oder aber

[1]) „In nomine . . . notum sit, quod ego Gumpertus . . . mansum unum in Hilasan a quodam canonico . . . tribus marcis comparavi. Mansum istum postmodum cuidam aurifici nomine Reinboldo . . . in beneficium dedi, tum pro servitio artis suae, quo nobis fideliter et utiliter servivit, tum quia ipse tres praedictas marcas super altare Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli ad coemptionem eius obtulit. Tali autem conditione illi eum dedimus, ut, quoad vixerit, ipse eo usu fructuario utatur, post mortem vero eius sit nobis liber ab omnibus filiis et cognatis eius, et nostris usibus serviat etc. (Erhard, Regesta Hist. Westphaliae, Bd. I., S. 217 und Cod. dipl. Nr. CLXXVII).

als eine Arbeit anzusehen, die von einem gewissen Erlahmen seiner Kraft in vorgerücktem Alter Zeugnis gibt. Da die Datierung des Abdinghofers auf 1118 nicht zweifelsfrei sicher ist, erscheint der erste Fall nicht ausgeschlossen. Eine bestimmte Behauptung möchten wir hier nicht aufstellen, sondern nur den Eindruck fixieren, den wir aus dem Vergleich der Abweichungen gewonnen haben. Und dieser Eindruck ist allerdings der, daß das Abdinghofer Altärchen eher eine frühe Arbeit des noch ungereiften als eine spätere des alternden Meisters ist. Handelte es sich bloß um eine gewisse Nachlässigkeit, so könnte man sie auf Rechnung des Alters setzen. Aber der Unterschied scheint hier doch wohl, wie schon früher hervorgehoben wurde, ein anderer zu sein. Man gewinnt den Eindruck, daß das, was der Meister des Abdinghofers stellenweise noch tastend sucht, durchweg aber bereits, wenn auch mit gewissen Schwankungen leidlich sicher durchführt, erst am Domaltärchen mit voller Sicherheit und Konsequenz durchgeführt ist. Bei aller Ähnlichkeit der Gewandbehandlung ist die Zeichnung des Abdinghofers doch unklarer, sie zeigt — um einen freilich bei der nahen Verwandtschaft der Zeichnungen sehr gewagten Vergleich zu brauchen — noch eine entfernte Ähnlichkeit mit der mehr willkürlichen Linienführung einer Radierung, während sie auf dem Domportatile mehr die Bestimmtheit, Abrundung und Klarheit eines Linienstichs gewonnen hat. Insofern steht auch der Abdinghofer der mehr malerisch empfindenden Kunst der vorhergehenden, von der Antike beeinflußten Jahrhunderte immerhin wohl etwas näher als das Domportatile, dessen Gestalten plastischer gegeben sind und in etwa der romanischen Kunst des 12. Jahrhunderts präludieren. Das ist kaum zu leugnen, wenn man diesen Unterschied auch nicht so stark zu betonen braucht, wie M. Creutz dies für richtig hält.[1]) Das Streben nach Kräftigung und festerer Umreißung der Form besagt freilich, so sehr es im Entwicklungsgange des Künstlers das fortgeschrittenere Stadium bedeutet, nicht in jeder Hinsicht eine wirkliche Vervollkommnung. Dies ist z. B. der Fall, soweit es zur Verdoppelung mancher Linien und insbesondere zur

[1]) Lüer und Creutz, a. a. O., S. 147 ff.

konsequenteren Verwendung der wirklichkeitsfremden Konturfalten geführt hat. Auch die Zeichnung des Nasenrückens durch zwei Linien gehört hierhin. Man darf wohl annehmen, daß die letztgenannte Eigentümlichkeit, die bei seitlich gewendeten Köpfen eine große Härte und in künstlerischer Hinsicht gewiß kein Fortschritt ist, sich als Einfluß byzantinischer Vorlagen erklärt, da sie sich in solchen regelmäßig findet.[1]) Wichtiger als die in der Zeichnung im allgemeinen zu beobachtende Änderung ist für die Frage der Priorität die Behandlung der Augen. Es ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß Rogerus von der lebendigen und der Wendung des Hauptes nachwandernden Punktpupille zu der blöden, auch bei der entschiedensten Wendung des Kopfes starr und unbeweglich verharrenden Kreispupille übergegangen, daß also das Domaltärchen als seine frühere Arbeit anzusehen wäre. Auch die wiederholt erwähnte merkwürdige Übereinstimmung in den Gestalten des Simon am Domaltärchen und des hl. Blasius im Gerüst spricht durchaus dafür, daß das Domportatile das später entstandene ist. Denn die Gestalt im Gerüst war durch die Art des Martyriums gegeben und bedarf nicht der Zurückführung auf den hl. Simon des Domportatiles. Dagegen ist die Gestalt des letzteren auffällig und gewagt und wohl nur als, wenn auch unbewußte, Anlehnung an das Martyrium des hl. Blasius zu erklären.

Creutz, der sich 1909 entschieden für das höhere Alter des Abdinghofers aussprach, führt dafür noch an, daß seine Klauenfüße den Löwenkrallen des Bernwardaltares in Hildesheim näher stehen, wie die Füße des Domaltares.[2]) Auch findet er, daß rein äußerlich die vierschrötige, mehr plastische Erscheinung des letzteren dem Stilgefühl der romanischen Kunst des 12. Jahrhunderts näher steht als der flachere, langgestreckte Abdinghofer Altar. Wir haben bereits ausgeführt, daß die Form des letzteren vielleicht durch die Technik bedingt war. Wenn

[1]) Humann, Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen. Beitr. z. Gesch. v. Stadt und Stift Essen (1900), 20. Heft, S. 23 f.

[2]) Lüer und Creutz, a. a. O., S. 147.

Creutz sich ferner auf die Bogenarchitektur des Domaltares für den fortgeschritteneren, mehr romanischen Charakter des Domaltares beruft, so können wir ihm in diesem Punkte freilich nicht zustimmen, da abgesehen davon, daß die Bogenstellungen seit der Zeit der altchristlichen Sarkophage nie ganz aus der Übung gekommen sind, auch auf dem Abdinghofer solche nicht fehlen, wo sie nicht durch breite szenische Darstellung ausgeschlossen sind.

Aus der Nichterwähnung des Abdinghofer Tragaltares in dem Schatzverzeichnis aus der Zeit des Abtes Gumbert, das auf der Vorderseite des zweiten Blattes des Abdinghofer Evangeliars in der Landesbibliothek zu Kassel eingetragen ist und das zufolge einer Randnotiz[1]) nach 1103 niedergeschrieben wurde, kann keineswegs geschlossen werden, daß das Portatile erst nach 1103 entstanden sein kann. Es geht daraus vielmehr nur hervor, daß es nicht in der Schatzkammer aufgestellt war, deren Inventar das Verzeichnis gibt. Sicher gibt das Schatzverzeichnis kein erschöpfendes Inventar des ganzen Klosterbesitzes an liturgischem Gerät und sonstigen Kunstwerken. Es erwähnt z. B. nicht einen einzigen Reliquienbehälter und auch nicht die Pyxis für die konsekrierten Hostien, die sicher vorhanden war.

So notwendig die beiden Altäre zeitlich auseinander zu rücken sind, so wenig ist es berechtigt, einen sehr großen zeitlichen Abstand anzunehmen. Die hier vorliegende Wandlung innerhalb eines Jahrzehntes anzunehmen, wäre gewiß nicht zu gewagt. Sollte also der Abdinghofer das ältere Werk sein, so brauchte man in der Datierung doch kaum über das Jahr 1090 hinauszugehen.

---

[1]) Das Verzeichnis beginnt: Iste est thesaurus quem Fr. . . . commendante abbate Gumberto in custodia recepit conservandum. — Zu der Textstelle: „Item calix fusilis, quem Heinricus epc. abstulit“ findet sich die Randglosse: „Hinc patet haec scripta esse post annum 1103 vel circiter vide transl. fol. 103b ubi Henricus episcopus asserit, se hunc calicem pro duobus prädis (?) annuentibus fratribus assumpsisse. Man sieht, daß Bischof Heinrich von Werl, denn nur um ihn kann es sich handeln, mit Vorliebe aus Klosterschätzen das ihm Gefallende für seinen Dom zu erwerben suchte. — Vgl. Wilmans, Addit. Nr. 6, S. 4.

Rogerus von Helmarshausen.

Der Goldschmied und Künstler.

Wenn wir rückblickend die Arbeit des Rogerus an den beiden Paderborner Tragaltärchen überschauen, so müssen wir zunächst die Vielseitigkeit und Vollkommenheit seiner technischen Durchbildung anerkennen. Wir finden an diesem Altärchen fast alle Techniken des Goldschmiedes ausgeführt, wie sie zu jener Zeit und zumeist auch heute noch — denn eigentlich neue Techniken hat die Goldschmiedekunst nicht mehr hinzugelernt, eher schon solche verloren — in Übung sind: Gravierung, Niellierung, Filigran- und Treibarbeit, Bronzeguß, Tauschierung, Steinfassung, Ausschneidearbeit, Vergoldung, Teilvergoldung und Ölbräunung. Insbesondere das Domportatile ist ein wahres Musterbeispiel technischer Vielseitigkeit, dem in dieser Hinsicht nicht leicht etwas an die Seite zu stellen ist aus der ganzen Entwicklungsgeschichte der Goldschmiedekunst, zumal dann, wenn unsere Annahme berechtigt ist, daß ursprünglich an ihm auch noch die Technik des Emails und der Stanzarbeit vertreten war. Es fehlt dann überhaupt keine nennenswerte Technik mehr. Ist auch die Meisterschaft des Rogerus im Technischen nicht auf allen Gebieten eine gleich hohe, so bewegt er sich doch in den meisten Techniken, wie namentlich das Domaltärchen zeigt, mit imponierender Sicherheit.

Durchaus im Vordergrund steht die Technik des Gravierens. Es gibt an beiden Altärchen keine Seite, die nicht graviert wäre. Es ist nämlich im Auge zu behalten, daß nicht nur, wie bereits hervorgehoben wurde, die Ausschneidearbeit die Gravie-

rung voraussetzt, sondern ein Gleiches gilt auch von der Niellierung und der Ölbräunung. Und selbst die getriebene Arbeit wurde von Rogerus noch übergraviert. Rogerus ist ohne Zweifel einer der tüchtigsten Graveure des frühen Mittelalters. Er beherrscht diese Technik mit bewunderungswürdiger Sicherheit, wie nur sorgfältige Schulung und Übung und eine besondere Veranlagung für die lineare Zeichnung sie hervorbringt. Dabei fällt vor allem auf, wie er bestrebt ist, die Schwächen dieser Technik durch geeignete Maßnahmen zu beheben. Es ist nämlich — das läßt sich nicht leugnen — die Gravierung an sich von recht geringer Wirkung. Deshalb tritt sie auch ziemlich zurück, wenn irgendwo die Goldschmiedekunst eine Hochblüte erlebt. Die schwierigere Kunst des Treibens bringt das edle Material des Goldschmiedes zu unvergleichlich stärkerer Wirkung. Erst dort, wo die Fläche des Goldes oder Silbers durch Treibarbeit in Höhen und Tiefen aufgelöst wird, entsteht jenes reizvolle Spiel von Licht und Schatten, jenes köstliche Geflimmer spielender Reflexe, das von jeher das menschliche Auge entzückt hat, schon als reiner Materialreiz ohne Rücksicht auf die künstlerische Form. Die gravierte Zeichnung hebt sich ferner — ganz abgesehen davon, daß sie den vollen Materialreiz nicht zur Entfaltung bringt — nicht genügend in der Fläche ab, um eine starke Wirkung hervorbringen zu können. Deshalb sehen wir Rogerus die verschiedensten Wege einschlagen, um die gravierte Zeichnung in ihrer Wirkung zu verstärken. Dazu bedient er sich der Perlpunzierung, die den Hintergrund in einen bemerklichen Kontrast zur Zeichnung bringt und letztere dadurch hervortreten läßt, deshalb bedient er sich ferner gern des Niellos, dessen schwärzliche Masse die Linien der Gravierung farbig unterschieden aus dem Metall heraustreten läßt, oder der Ölbräunung, die ebenfalls farbige Gegensätze schafft, oder der Teilvergoldung, von der ganz dasselbe gilt, oder schließlich — und hier haben wir das wirkungsvollste Mittel — der Ausschneidetechnik, die der Zeichnung ein gewisses Relief verleiht und sie zugleich auch in der Farbe von dem hinterlegten Grunde abhebt.

Am wenigsten vollkommen beherrscht Rogerus die Treibkunst, die seiner Zeit fast abhanden gekommen war und sozusagen neu erworben werden mußte. Das Grobe der Technik ist ihm schon geläufig, aber es fehlt die Sicherheit und Vollendung, die nur als Resultat einer durch Generationen betätigten Übung sich einzustellen pflegt. Unendlich mühevoll ist die Arbeit gewesen, das glaubt man seinen getriebenen Figuren anzusehen. Auch bleibt er bei seinen plastischen Arbeiten, wie schon angedeutet, vielfach noch in der linearen Gravierung stecken. Auf die im Groben getriebenen Figuren trägt er das feinere Gefält in gravierten Linien auf.

Aber das erscheint uns gleichwohl sicher: mochte Rogerus sich auch entsprechend dem Stande der Goldschmiedekunst seiner Zeit in erster Linie auf die Gravierung angewiesen finden, als das Höhere und Höchste in der Goldschmiedekunst schätzt auch er die getriebene Arbeit. Das bekundet sich darin, daß er die Stirnseite des reicheren Altärchens durch plastische Gestalten schmückt. Es will uns ferner bedünken, als wenn selbst in seinen Gravierungen Andeutungen unverkennbar wären, daß er an der rein linearen, flächigen Zeichnung ohne Modellierung ein Ungenügen findet und daß es ihn drängt, darüber hinaus zu kommen. Eine spätere Zeit wußte freilich auch die gravierte Linie als schattierende und modellierende zu verwenden und somit auch der Flachzeichnung eine gewisse Reliefwirkung zu verleihen. Von solcher Übung aber ist die Gravierkunst des frühen Mittelalters noch weit entfernt. Aber man wird sich kaum dem Eindruck entziehen können, daß Rogerus in einem gewissen Zuviel seiner Gravierungen, in dem Pleonasmus der Linie, der insbesondere in den Konturparallelen und in den gehäuften parallelen Spitzwinkeln sich ausspricht, einen gewissen Ersatz für die abgehende rundende Modellierung zu bieten sucht. Insbesondere aber ist es die Ausschneidearbeit und die dieser verwandte Zurücksetzung des Hintergrundes, wie sie uns auf der hinteren Schmalseite des Domaltärchens begegnet, die sein Hinausstreben über die rein lineare Flachzeichnung zu plastischerer Wirkung hin deutlich bekunden. In unverkennbarem Gegensatz hierzu steht freilich

die Tatsache, daß er den ornamentalen und architektonischen Schmuck als reine Flächendekoration behandelt. Ein solcher Gegensatz kann nicht befremden. In der flächigen Auffassung der dekorativen Elemente erweist er sich als abhängig von der herrschenden Buchmalerei. In dem andern kündigt sich ein neues persönliches Wollen an.

Daß die Gravierungen des Rogerus eine ungewöhnlich hohe Begabung für eine schwungvolle und markige Zeichnung verraten, wurde bereits gesagt. Es fragt sich, ob sich zu diesem Talente jene persönliche Gestaltungskraft gesellte, die ihn zum eigentlichen Künstler erhebt. Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. In einer Epoche, in der die künstlerische Tradition nahezu alles gilt, ist es außerordentlich schwer und vielfach ganz unmöglich, festzustellen, was in der Lebensarbeit eines Künstlers überkommenes Erbgut und was als sein persönliches künstlerisches Eigengut anzusprechen ist, wenn, wie es hier zutrifft, unser Urteil über die künstlerische Leistung jener Zeit nur auf geringe und wie zufällig auf uns gekommene Bruchstücke sich stützen muß. Immerhin ist zu betonen, daß auch unter der Allgewalt der Tradition noch Raum für persönliche Regungen und Leistungen blieb. Man benutzte Vorlagen, das war selbstverständlich, aber man gab sie in persönlicher Handschrift, je nach dem Können sie überbietend oder dahinter zurückbleibend, das war ebenso selbstverständlich, denn der Begriff des strengen Kopierens, wie wir ihn heute haben, war jener Zeit gleich fremd, wie der des Plagiates. Jedenfalls sind wir berechtigt, wo immer wir einen gewissen Höhepunkt, eine gewisse Ausgereiftheit des Stils in jener Epoche gewahren, dies als persönliche Leistung anzusprechen. Bei Rogerus trifft dies zu. Mag er seine Vorlagen gehabt haben, die wir nicht kennen: die Sicherheit seiner festumrissenen, schwungvollen Zeichnung, die Ausgereiftheit und Folgerichtigkeit seines Stils berechtigen uns zu der Annahme, daß seine Arbeit in nicht geringem Maße trotz aller Gebundenheit durch die Tradition sein persönliches Eigengut ist. Insbesondere dürfen wir wohl, ohne begründete Furcht zu irren, neben dem vielfach noch mit untauglichen Mitteln betätigten

Streben nach plastischer Wirkung das so ersichtliche Streben nach Belebung und Individualisierung, das sich namentlich in den Zeichnungen des Domportatiles bekundet, auf den Künstlerwillen des Rogerus zurückführen. Aus der Menge der gänzlich leblosen und rein schematischen Malereien und Gravierungen seiner Zeit heben sich seine Zeichnungen doch schon in bemerklicher Weise ab. Zwar weiß auch er auf dem Abdinghofer Altärchen den so lebendig bewegten Gestalten noch kein lebensvolles Auge mitzugeben, zwar vermag er dem Schema noch keineswegs ganz zu entrinnen, und er ist noch durchaus unfähig, den Ausdruck der verschiedenen Regungen des Seelenlebens zum Ausdruck zu bringen, aber alles in ihm drängt doch, das zeigen seine Apostel, zu einer lebensvolleren Gestaltung und Individualisierung. Auch in der Dekoration befolgt er die Gesetze des Rahmens, Gliederns und Füllens mit einer Sicherheit und einem Geschmack, der den Durchschnitt der Leistungen seiner Zeit überragt, und so dürfen wir auch hier einen persönlichen Anteil an der Leistung in Ansatz bringen. Wie weit die erkennbare Abhängigkeit des Rogerus von der Tradition geht, ist aus unseren wiederholten Hinweisen bekannt. Die Majestas Domini, das Muttergottesbild, die Typen der Apostelfürsten, die Anordnung der Apostel unter Bögen, ihre Ausstattung mit Büchern und Schriftrollen, ihre Bekleidung mit antiken Gewändern, die Symbole der vier Evangelisten, die Symbolisierung Gottes durch eine Hand und die des Himmels durch einen Stern, die Darstellung zelebrierender Bischöfe, die Haar- und Barttrachten, die hängenden Kronen, die Pilzbäume, der stilisierte Schollenboden, einzelne Elemente des Gefältstils u. a. wurden ihm durch die Überlieferung dargeboten. Selbstverständlich hat er auch für die Marterszenen des Abdinghofers irgendwelche unbekannte Vorlagen benutzt. In seinen Figuren wie im architektonischen und ornamentalen Schmuck finden wir das Erbgut einer jahrhundertelangen, auf die Antike zurückgehenden und namentlich von der in Byzanz fortlebenden Antike stark beeinflußten kontinuierlichen Kunstübung vorgetragen. Insbesondere augenfällig sind — worauf wir gegebenen Orts wiederholt aufmerksam machten —

die mannigfachen Beziehungen zu manchen Miniaturen des 11. Jahrhunderts. Hier mag noch betont werden, daß auch seine Apostel im Grunde genommen gravierte Miniaturen sind. Sie sind gleichsam eine Übersetzung jener nicht seltenen Buchmalereien, in denen die Gefältzeichnung jeder Abtönung und rundenden Modellierung entbehrend in harten Strichen auf den Lokalton gesetzt erscheint.

Aber trotz so vieler unverkennbarer Beziehungen zur Miniaturmalerei ist es unmöglich, die Arbeit des Rogerus zu einer bestimmten Schule der Buchmalerei in ein eigentliches Abhängigkeitsverhältnis zu bringen. Infolge der Beweglichkeit der illustrierten Bücher kreuzten sich leicht die verschiedensten Einflüsse in ein und derselben Klosterwerstätte. Man hat freilich wiederholt auf das Abdinghofer Evangeliar,[1]) das sich jetzt in der Landesbibliothek zu Kassel befindet, hingewiesen. Die Gravierungen des Domaltärchens sollen mit den Miniaturen dieses Kodex nahe verwandt sein. Diese Zusammenstellung mag darauf zurückzuführen sein, daß diese Miniaturen farblose Strichzeichnungen sind, sowie auf die geschichtlichen Beziehungen von Abdinghof und Helmarshausen. Irgend eine bestimmte Übereinstimmung hat bisher aber noch niemand namhaft gemacht und in der Tat ist eine solche nirgendwo vorhanden. Hier besteht wirklich keine größere Verwandtschaft als sie überhaupt alle frühmittelalterliche Kunst verbindet. Die drei szenischen Miniaturen des Kasseler Kodex[2]) stehen am weitesten ab von den Arbeiten des Rogerus. Wenn die Einzelfigur des Salvator Mundi[3]) im Kasseler Kodex vielleicht bei oberflächlicher Betrachtung der Majestas Domini an unserem Altärchen etwas näher steht, so erklärt sich das vollauf durch die größere Festigkeit des traditionellen Typs des thronenden Christus. Eher fallen die Beziehungen zur Regensburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts ins Gewicht, speziell zum Evangeliar Heinrichs IV. aus dem

---

[1]) Man. Theol. Quarto Nr. 60.
[2]) Abgebildet Ludorff, Kr. Paderborn, S. 42 u. 108.
[3]) Ludorff, a. a. O., Tafel 68[2].

Ende des Jahrhunderts, in dem wir der merkwürdigen Frisur des Matthäus, übrigens auch einer ganz ähnlichen Zeichnung des Ohres begegnen[1]) und zu dem derselben Schule angehörigen Perikopenbuch des Meisters Bertolt, auf dessen Miniaturen uns die leiterartigen Faltenmotive, gelegentlich aber auch die dreifachen parallelen Spitzwinkel[2]) begegnen (2. Hälfte des 11. Jahrhunderts). Selbst die auf Blätter eingezeichneten Kreuze begegnen uns im Regensburger Sakramentar Heinrichs II.[3]) Andere mit der Regensburger Malerei übereinstimmende Züge sind zu sehr Allgemeingut, als daß sie irgend etwas beweisen könnten. Aber auch die erwähnten beweisen durchaus keine direkte Abhängigkeit. Dafür sind die Abweichungen doch viel zu groß. Man wird annehmen dürfen, daß Rogerus über die Kunstübung seiner Zeit und der vorhergehenden Jahrhunderte einen gewissen Überblick gewonnen und daß er das so in sich aufgenommene Erbgut in einer Verarbeitung wiedergibt, die in gewissem Umfange als persönliche Leistung anzurechnen ist.

In der Beurteilung der Stellung des Rogerus in der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Kunst gehen die Ansichten der Forscher weit auseinander. Von Falke erkennt wohl an, daß Rogerus auf die ihm nachfolgende Zeit einen gewissen Einfluß ausgeübt hat, erblickt er doch in der Fritzlarer Goldschmiedewerkstätte einen Ableger der Rogeruswerkstätte. Aber Rogerus gab der Goldschmiedekunst keine neuen Ziele, er ist nach von Falke „in seinen Werken kein Neuerer oder Bahnbrecher, sondern ein später die überlieferten Kunstmittel mit sicherem Geschick handhabender Vertreter der absterbenden Richtung, die in der verfeinerten Griechenkunst ihr Vorbild verehrte".[4]) Für Max Creutz dagegen ist „Rogerus für die heimische Kunst in jeder Beziehung ein Neuerer und Bahnbrecher. . . . Seine Kunst beherrschte die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts im alten Her-

---

[1]) Swarzenski, a. a. O., Tafel XXXIII, Nr. 93.

[2]) Ders., a. a. O., Tafel XXXI, Nr. 82.

[3]) Ders., a. a. O., Tafel VII, Nr. 17.

[4]) Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I. Bd., Berlin o. J. (1908), S. 242.

zogtum Sachsen fast ausschließlich".[1]) Die Wahrheit dürfte hier in der Mitte liegen. Die Arbeit des Rogerus hat nicht bloß Beziehungen zur vorausgegangenen Kunst, in der sie allerdings mit tausend Fäden verwurzelt ist, sondern es bahnt sich, wenn auch schüchtern, so doch unzweideutig ein Neues in ihr an, die heimische bodenständige Plastik der frühen romanischen Zeit. Das besagt aber noch nicht, daß Rogerus für diese eine Bedeutung hat, wie Creutz sie ihm zusprechen möchte. Letzterer sieht ja in Rogerus nicht nur irgendwelche Verkörperung des Übergangs von der antikisierenden Auffassung des 10. und 11. Jahrhunderts zum streng romanischen Stil der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, sondern er findet die Entstehung der monumentalen romanischen Plastik ohne das Lebenswerk des Rogerus geradezu unverständlich.[2]) Die Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts sei eine malerische, auf Auflösung der festumrissenen Form in malerische Licht- und Schattentöne hinstrebende gewesen. Indem Rogerus seine festumrissene Zeichnung und seinen streng linearen Faltenwurf auf seine plastischen Versuche übertrug, habe er zuerst eine wirklich monumentale Wirkung erreicht. Eine ganze Fülle von Werken der verschiedensten Kunstgattungen stellt Creutz dann zusammen, um sie mit Rogerus in Verbindung zu bringen. Wenn aber auch in vielen der hier genannten Werke eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den plastischen Versuchen des Rogerus besteht — es sei beispielsweise hingewiesen auf die Ähnlichkeit der heiligen Adelarius und Eobanus der Stuckplastik des Erfurter Domes[3]) mit den Gestalten des hl. Liborius und Kilian am Domportatile — so erscheint es doch sehr fraglich, ob hier von einem Einfluß des Rogerus die Rede sein kann. So wichtig die Rolle war, die die Goldschmiedekunst in jener Zeit spielte, so erscheint es doch gewagt, die Großplastik in eine so weitgehende Abhängigkeit von einem Meister der Kleinkunst zu bringen. Der Übergang zum monumentalen Stil des 12. Jahr-

[1]) Lüer u. Creutz, Geschichte der Metallkunst, Bd. II, S. 143.

[2]) Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, S. 19.

[3]) Abgebildet bei Creutz, a. a. O., Tafel VII.

hunderts ist doch überhaupt wohl kaum auf eine einzelne Persönlichkeit zurückzuführen. Er war vielmehr bedingt durch den Umstand, daß die Künstler nun ganz allgemein, wie Creutz selbst sagt,[1]) „sich immer mehr von den antiken Vorbildern abwandten und sich auf das eigene Auge und die eigene Hand verließen". Dadurch kommt es zu einer zunächst unbeholfenen, primitiv anmutenden, vergröberten Gestaltung, die naturgemäß strenger und monumentaler wirkt als die antikisierende, gefälligere und malerische der vorhergehenden Zeit.

Hierhin gehören auch die plastischen Versuche des Rogerus. Daß er damit für seine Zeit und insbesondere für die Großplastik führend wurde, können wir angesichts der wenigen erhaltenen Denkmäler und des Mangels an Nachrichten nicht sicher behaupten. Es ist geradeso gut möglich, daß er auf seinem Gebiete mittat, was andere auf dem Gebiete der großen Plastik gleichzeitig durchsetzten. Rogerus ist, wie uns scheinen will, zwar nicht lediglich Vertreter einer absterbenden Kunst, aber er ist auch nicht mit Gewißheit als Bahnbrecher anzusprechen. Er steht mitten drin im Flusse der stetig, wenn auch langsam, fortschreitenden Entwicklung, die Altes verwendet und Neues hinzuzugewinnen sucht. Auf der Stirnseite seines Domaltärchens kündigt sich, noch unfertig und unbeholfen, ein Neues an, wie es aber auch wohl bei anderen Mitstrebenden und Nachfolgenden ohne direkten Einfluß von seiner Seite her sich durchgesetzt haben mag. Dieser Auffassung kommt übrigens Creutz schließlich doch nahe, jedoch in einer Weise, daß ihm darüber die Persönlichkeit des Rogerus aus den Händen entschlüpft. Indem er es nämlich schließlich zuläßt, unter dem Namen Rogerus nur eine Sammelbezeichnung für eine große Gruppe von Künstlern zu verstehen, in der sogar der Laienkünstler Reinbold vielleicht der ältere und überlegenere gewesen wäre,[2]) gibt er Rogerus als künstlerische Persönlichkeit wieder vollkommen preis, und die mühevolle Zurückführung so vieler Werke und insbesondere der monumentalen romanischen

[1]) a. a. O., S. 7.
[2]) a. a. O., S. 22.

Plastik auf Rogerus besagt dann nur noch, was ziemlich naheliegend und selbstverständlich ist, wenn es auch eine Zeitlang wenig beachtet war, daß nämlich die meisten dieser Werke in einem bemerkbaren Zusammenhange stehen.

Der Verfasser der Schedula.

Eine sehr interessante Frage, die sich an die Persönlichkeit des Verfertigers der beiden Paderborner Tragaltäre knüpft, ist die seiner etwaigen Identität mit dem Presbyter Theophilus, dem Verfasser der bereits erwähnten Schedula diversarum artium. Als Albert Ilg im Jahre 1874 eine neue kritische Ausgabe[1]) der letzteren herausgab, behauptete er, den Verfasser mit einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit identifizieren zu können, der Schriftsteller Theophilus sei nämlich niemand anderes als der urkundlich beglaubigte Mönch und Goldschmied Rogerus von Helmarshausen. Freilich wollte er diese Gleichsetzung nur als Hypothese gewertet wissen. Sein Beweismaterial versprach er im 2. Bande, der den Kommentar zur Schedula bringen sollte, vorzulegen. Ist nun auch dieser zweite Band nie erschienen, so waren doch die Momente, die Ilg sofort für seine These anführte, imstande zu bewirken, daß hinfort die Identität des Theophilus und des Rogerus von fast allen Forschern angenommen wurde. Freilich fehlte es auch nicht an Stimmen, die Einspruch erhoben, aber auch heute noch kann die Annahme Ilgs als die in den Kreisen der Kunsthistoriker durchaus vorherrschende bezeichnet werden.

Worauf stützt sich also diese Annahme? Zu allererst auf die Tatsache, daß von den zehn erhaltenen Handschriften der Schedula drei durch einen Zusatz auf dem Titelblatte bemerken, daß der Verfasser auch R u g e r u s geheißen habe. Die zweitälteste, die jedenfalls dem 12. Jahrh. angehörige Wiener Perga-

[1]) Quellenschriften für Kunstgeschichte, VII; Theophilus Presbyter: Schedula diversarum artium, Revidierter Text, Übersetzung und Appendix Wien 1874.

menthandschrift der Schedula, trägt auf dem später beigebundenen Titelblatt in der Schrift des 17. Jahrhunderts den Titel: Theophili Monachi (Benedictini durchstrichen, sodann von anderer Hand: qui et Rugerus) — Libri tres nunquam editi.[1]) Ein Kodex des 17. Jahrhunderts in der Bibliotheca Naniana zu Venedig trägt den Titel: Theophili Monachi, qui et Rugerus, libri tres etc.[2]) Die Papierhandschrift der Wiener Hofbibliothek aus dem 17. Jahrhundert endlich trägt als Titel die von späterer Hand geschriebenen Worte: Theophili Monachi (ni fallor Benedictini, von anderer Hand) qui et Rugerus, Libri tres (nunquam editi, zweite Hand).[3]) Natürlich ist Rugerus nur eine Variante von Rogerus bezw. Rogkerus und Roggerus, und es wäre also im Falle der Richtigkeit der Ilgschen Vermutung anzunehmen, daß der Verfasser als Schriftsteller sich einen anderen Namen (Theophilus) beigelegt hätte. Gerade in dieser Wahl eines griechischen Namens findet Ilg eine gewisse Bestätigung seiner Annahme, da sich auch am Domportatile des Rogerus einige griechische Worte finden, die eine gelehrt spielende Neigung für das Griechische bei mangelhafter Kenntnis desselben verraten, wie hinwiederum im Texte der Schedula gelegentlich ein griechisches Wort mit fehlerhafter lateinischer Genitivbildung vorkommt (lib. II. Prologus: agiae sophiae). Ferner stützt sich Ilg darauf, daß die Schedula die Goldschmiedekunst besonders ausführlich und, wie es scheint, mit Vorliebe behandelt, und daß die auf dem Domaltärchen abgebildeten Kelche besonders hinsichtlich der Bildung des Nodus der Vorschrift der Schedula entsprechen. Daß die über den Kelchen erscheinende Hand Gottes in der Schedula erwähnt wird, registriert er ebenfalls zugunsten seiner These. Vor allem aber erscheint ihm das Domportatile als eine wahre „Mustersammlung schier aller derjenigen Techniken des Goldschmiedes..., die der Traktat des Theophilus uns zu verstehen vermittelt. Wir finden hier Goldblech über den Holzkern gezogen, die Metallfläche graviert, getriebene Arbeit, erhabene Technik, vergoldetes Silberblech,

[1]) Ilg, a. a. O., S. VII.
[2]) Ilg, a. a. O., S. VIII.
[3]) Ilg, a. a. O., S. XXI.

Niellierung, Email, Filigran, Besatz von Perlen und Edelsteinen". Diese Umstände zusammengehalten mit der Tatsache, daß Theophilus sich selbst als Mönch bezeichnet,[1]) daß er sich durch gelegentlichen Gebrauch eines deutschen Wortes (Meizel = Meißel, Kap. 71) als Deutschen verrät, daß als Entstehungszeit der Schedula die Zeit um 1100 zu vermuten ist, und daß zu eben jener Zeit in Helmarshausen die Vorbedingungen zur Abfassung einer solchen Schrift wohl gegeben waren, führen Ilg zur Annahme der Identität des Rogerus und des Theophilus. Otto von Falke nannte dies 1904 eine sehr annehmbare, wenn auch nicht zwingende Begründung.[2]) Er machte noch darauf aufmerksam, daß man eventuell auch in der Anwendung der Perlpunzierung und — da ihm auch der Abdinghofer als Rogerusarbeit feststeht — der Ausschneidetechnik eine Stütze der Ilgschen Hypothese finden könne. Für die Richtigkeit der letzteren trat ferner St. Beißel ein, indem er darauf hinwies, daß die Anbringung der Apostel unter Toröffnungen, d. h. unter Bögen, sowie die Anbringung von Schemeln unter den Füßen der Figuren Anweisungen der Schedula entsprächen.[3]) M. Creutz trat wiederholt für die Ilgsche Hypothese ein.[4]) Er macht besonders aufmerksam auf die Nachgravierung der getriebenen Figuren, die in der Schedula empfohlen wird[5])

Was zunächst die von Ilg für seine These ins Feld geführte Neigung für das Griechische bei mangelhafter Kenntnis desselben betrifft, die sich am Domaltärchen wie in der Schedula gelegentlich bekundet, so hat diese Tatsache vielleicht nicht das Gewicht, welches Ilg ihr beimißt. Diese Erscheinung steht nämlich im frühen Mittelalter gar nicht vereinzelt da. Angelsächsische Könige nennen sich stolz: „totius Albionis basileus".[6]) Auf dem

[1]) Im Vorwort zum 1. Buche, Ilg, S. 3.

[2]) v. Falke u. Frauberger, a. a. O., S. 13.

[3]) Zeitschrift für christl. Kunst, 1902, Sp. 338.

[4]) Zeitschrift für christl. Kunst, 1908, Sp. 238. — Lüer u. Creutz, a. a. O., S. 143. — Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, 1910, S. 20.

[5]) Die Anfänge des monumentalen Stils, S. 27.

[6]) Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, 1912, S. 68.

Kreuzigungsbilde des dem Anfang des 11. Jahrhunderts entstammenden Sakramentars Heinrich II. (Münchener Staatsbibliothek Cod. Lat. 4456, cim. 60) finden wir die auf griechischen Kreuzigungsbildern übliche Inschrift ἡ σταυρωσις verballhornt zu H CTAΟΦΡΩCIC. Auch im Uta-Codex des 11. Jahrhunderts fehlt es nicht an fehlerhaften griechischen Inschriften. Auf dem Widmungsblatt steht neben dem Monogramm Maria das griechische Wort: ΘHEOΘOKOC (sic!) und auf dem Bilde des zelebrierenden hl. Erhard: IHPAPXHIA(!). Auf dem wohl dem Anfang des 11. Jahrhunderts angehörigen Wattenbacher Portatile im Münchener Nationalmuseum lesen wir um das Bild Christi die Inschrift: Hic Pater et logos necnon Paraclitus agios.[1]) Wenn aber korrekte und insbesondere auch fehlerhafte griechische Einschübe im frühen Mittelalter gar nicht so selten sind, so liegt doch immerhin in der von Ilg hervorgehobenen Tatsache, so wenig sie beweisend sein kann, ein Moment vor, das der Identität des Rogerus und des Theophilus günstig ist.

Die handschriftliche Grundlage der Ilgschen Hypothese, die von M. Rosenberg bemängelt wird,[2]) ist selbstverständlich für einen Beweis nicht zureichend. In der Tat gehört ja das Titelblatt mit dem Zusatz Qui et Rugerus von fremder Hand in der Wiener Pergamenthandschrift erst dem 17. Jahrhundert an, während die beiden übrigen Handschriften mit dem Zusatz vielleicht oder wahrscheinlich auf erstere zurückgehen, also keinen selbständigen Zeugniswert besitzen. Wenn aber auch nur dieser eine handschriftliche Zusatz fremder Hand in einer verhältnismäßig sehr jungen Niederschrift ernstlich herangezogen werden kann, so bleibt er u. E. für eine Hypothese eine recht beachtenswerte Stütze. Irgend eine fälscherische Absicht kann hier gar nicht in Betracht kommen, der Zusatz muß als Niederschlag einer alten

[1]) Vgl. Kleinschmidt, Zeitschrift für christl. Kunst, 1904, Sp. 13. Vgl. ferner über derartige griechische Inschriften Humann, Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten in Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, Heft XX, S. 27.

[2]) M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Abteilung Niello, Frankfurt 1908, S. 14.

Tradition angesehen werden und ist um so bedeutungsvoller, je seltener der Name Rogerus vorkommt.

Im übrigen ist es nicht unsere Absicht, die Frage der Identität des Rogerus und des Theophilus bis in ihre letzten Einzelheiten erneut zu prüfen. Wir möchten vielmehr, im Rahmen unserer engeren Aufgabe bleibend, nur nachprüfen, was sich aus der Betrachtung der Paderborner Tragaltäre für die Lösung der Frage gewinnen läßt. Von einem gründlichen Vergleich der Rogerusarbeiten mit den Vorschriften der Schedula ist noch am ehesten eine weitere Klärung der Frage zu erhoffen. Wir werden dabei Gelegenheit finden, die Einwände der Gegner der Identität zu erörtern.

Was den Inhalt der Schedula betrifft, sofern er mit den beiden Tragaltären des Rogerus in Vergleich gezogen werden kann, so kommen in Betracht zunächst Angaben über die ikonographische und ornamentale Ausstattung der Geräte einschließlich der architektonischen und landschaftlichen Motive, ferner die Form gewisser liturgischer Geräte, nämlich des Tragaltars selbst und der auf dem Domportatile abgebildeten (Kelch, Patene, Rauchfaß, Bischofsstab, Kreuz), endlich die an den Altären ausgeführten Techniken. Eine eingehende Untersuchung der hier liegenden Berührungspunkte ist bisher von keiner Seite durchgeführt worden.

Wir beginnen mit den ikonographischen Übereinstimmungen. Als einziges für Ilgs These verwendbares Moment will M. Rosenberg[1]) hier nur die Anbringung der segnenden Hand Gottes und die Ausstattung der Apostel mit Büchern finden. Wenn dies wirklich der Fall wäre, so würde es doch der Ilgschen Annahme keinen Abbruch tun. Denn es ist mit allem Nachdruck zu betonen, daß die Schedula ein technisches Handbuch ist, dessen Verfasser über die praktischen Handgriffe und Verfahren des Malers, insbesondere des Buchmalers (1. Buch), des Glaskünstlers (2. Buch) und des Goldschmiedes (3. Buch) belehren will. Ikonographische Belehrungen will er dagegen ex professo nicht

[1]) a. a. O., S. 14.

bieten. Was sich aus diesem Gebiet in der Schedula findet, sind ganz gelegentliche Bemerkungen, die nur darauf zurückzuführen sind, daß einige Arbeiten an vollständig durchgeführten Beispielen beschrieben werden. Weitaus die meisten ikonographischen Angaben finden sich bei der Behandlung der beiden Rauchfässer (Kap. 59 und 60),[1]) die ganz besonders ausführlich beschrieben werden. Sonst findet sich nur ganz sporadisch eine Angabe. Trotzdem finden sich doch noch einige Berührungen zwischen der Schedula und den Tragaltären über die von Rosenberg angeführten hinaus. Die Schedula erwähnt nämlich noch die Darstellung des Majestas Domini (Kap. 74), die Evangelistensymbole (Kap. 74), die Anbringung der Apostel unter Bögen (Kap. 60), die Schemel unter den getriebenen Figuren (Kap. 73), den Regenbogen (1. Buch, Kap. 16) und die viereckigen Throne (ebendort). Bei der Zufallsauswahl ikonographischer Angaben der Schedula und dem beschränkten Bilderkreise der Altäre kann man mehr nicht erwarten. Die Übereinstimmungen beweisen natürlich nichts, sie sind ganz allgemein gehalten und es begegnet uns darin keine, die nicht der traditionellen Kunstübung entspräche. Immerhin verträgt sich der Befund gut mit der Ilgschen Hypothese und direkt wichtig ist es für diese, daß sich keinerlei Widerspruch in dieser Hinsicht zwischen den Arbeiten des Rogerus und den Angaben des Theophilus findet.

An Architekturformen erwähnt die Schedula runde, viereckige und achteckige Türme, Mauern, Giebel, Dächer, Säulen mit Kapitellen und Basen, Bögen, Tore, längliche und runde Fenster, ohne dabei irgendwie weiter auf Einzelheiten einzugehen (Kap. 60). Diese Elemente finden sich, einzig die achteckigen Türme ausgenommen, sämtlich an den beiden Altären.

An landschaftlichen Elementen erwähnt die Schedula lediglich, und zwar im ersten von der Malerei handelnden Buche (Kap. 16) Erde, Baumstämme mit Zweigen und Berge, auch wieder ohne

[1]) Die im folgenden zitierten Kapitel sind, falls keine nähere Angabe gegeben wird, stets im 3. Buche der Schedula zu suchen, das von der Goldschmiedekunst handelt.

näher darauf einzugehen. Am Domaltärchen finden wir stilisierte Erdschollen, am Abdinghofer Hügel und Bäume mit Zweigen. Bemerkenswert ist, daß Wolken nicht erwähnt werden. Diese kommen auch an den Altären nicht vor, obwohl Anlaß zu ihrer Anbringung wohl gewesen wäre. Die Hand Gottes, die sonst wohl aus einem Wolkenrande hervorschaut, ist auf den Altären stets entweder aus einer Gloriole hervorragend oder davon umgeben gezeichnet. Die Übereinstimmung ist also vollkommen.

Die Angaben der Schedula über Ornamente tragen zur Klärung der uns beschäftigenden Frage nichts bei. Es findet sich kein Widerspruch, aber auch kein auffälliges Zusammengehen. Der Ornamentschatz der Schedula ist ein reicher, aber an keiner einzigen Stelle ist die Form des Ornamentes, mag es sich nun um geometrisches, pflanzliches, Tier- oder figürliches Ornament handeln, irgendwie näher beschrieben. Kreise, Blumen, Laubwerk, folia graeca,[1]) Schnörkel, welche die Schedula nennt, finden sich in Fülle auf den Altärchen, aber mangels näherer Angaben ist daraus weder für noch gegen die Identität des Rogerus und Theophilus etwas zu erschließen. Daß das Tier- und figürliche Ornament, das die Schedula auch sehr oft erwähnt, an den Altärchen fehlt, ist durchaus verständlich. Sie sind derart mit figürlichem Schmuck von heiligen Gestalten und Symbolen ausgestattet, daß für figürliches Ornament kein Bedürfnis bestand, ja daß für reines Ornament vielfach — wie auf den Seitenwänden des Abdinghofers — überhaupt kein Raum mehr oder doch hauptsächlich nur schmale Streifen übrig blieben, für die sich Rankenornament am meisten empfahl.

Für die etwaige Übereinstimmung zwischen der Arbeit des Rogerus und den Angaben der Schedula kommt ferner die Art und Gestalt der von Rogerus gefertigten oder auf dem Domaltärchen abgebildeten liturgischen Geräte in Betracht. An erster Stelle fragt es sich natürlich, ob die Gestalt der Paderborner Tragaltäre selbst den etwaigen Angaben der Schedula entsprechen. Marc Rosenberg findet, es spreche direkt gegen die

[1]) Akanthus, Palmette.

Identität des Rogerus und des Theophilus, daß letzterer in der Schedula nirgends von Tragaltären in Schreinform spreche, vielmehr nur tabulae altarium in metallbekleideter Fassung kenne, d. h. also nur Tafelaltärchen.[1]) Aber das Argumentum ex silentio ist hier zunächst einmal nicht statthaft, weil wir von Theophilus eine erschöpfende Belehrung über die Form der ihm bekannten liturgischen Geräte ebensowenig erhalten, wie erschöpfende ikonographische Anweisungen. Er lehrt die technischen Handgriffe, über die Form der Gegenstände will er wiederum ex professo nicht schreiben. Er erwähnt auch sie nur gelegentlich, wenn er eine Technik an einem Beispiel klar macht. Aber auch dann sind seine Ausführungen über die Form immer Nebensache und meistens auch durchaus lückenhaft und sehr oft unklar. Er hat zwar im Vorwort[2]) des dritten Buches versprochen, er wolle Anweisung geben über die Anfertigung von „Kelchen, Leuchtern, Rauchfässern, Meßkännchen, Krügen, Reliquienschreinen, Kreuzen, Plenarien und von dem Übrigen, was der Gebrauch des kirchlichen Dienstes erfordert". Aber diesem Versprechen kommt er durchaus nicht nach. Eingehender besprochen wird nämlich zur Illustrierung der technischen Anweisungen nur der Kelch mit Zubehör (Patene, Saugrohr und Seiher), das Meßkännchen und das Rauchfaß. Andere Geräte werden hier und da wohl einmal kurz erwähnt und irgend ein Schmuck dafür empfohlen, aber nicht im geringsten beschrieben. Ganz im Vorübergehen werden so auch einmal die tabulae altarium genannt (Kap. 74), indem die Stanzarbeit als brauchbar empfohlen wird zum Schmuck „der Ränder bei Anfertigung der tabulae altarium" und anderer Gegenstände. Aus dieser gelegentlichen Erwähnung, wenn sie überhaupt auf die Tragaltäre zielte, was sie nicht einmal tut, dürfte man also keineswegs den Schluß ziehen, Theophilus habe Schreinaltäre nicht gekannt, umsoweniger als er die scrinia und scriniola der Heiligen öfter erwähnt, unter denen die Schreinaltärchen mitbegriffen sein können. Nun aber die Hauptsache:

[1]) a. a. O., S. 15. — R. braucht den früher üblichen Ausdruck „Betsteine".

[2]) IIg, S. 182.

unter den tabulae altarium sind überhaupt nicht Tafelaltäre, sondern Altartafeln zu verstehen. Das ist etwas ganz anderes. Es ist nämlich in der Schedula schon vorher einmal von den tabulae altarium die Rede gewesen und dort ergibt sich aus den Ausführungen darüber, daß damit Altartafeln (also wohl Antipendien) gemeint sind. Nach Kap. 17—19 des ersten Buches der Schedula sollen diese Altartafeln, die mit Türbrettern dort in einem Atem genannt werden, mit Leder oder Leinen überzogen und dann durch einen Gipsgrund zum Bemalen präpariert werden. Hiernach und nach dem ganzen Zusammenhang ist es direkt ausgeschlossen, hier an Tragaltäre zu denken. Wir können deshalb feststellen, daß die Schedula Tragaltäre überhaupt nicht direkt erwähnt, weder Tafelaltäre noch Schreinaltäre. Dies Schweigen läßt sich jedoch, wie ausgeführt, nicht gegen die Identitäts-Hypothese ausbeuten.

Auf den beiden Altärchen sind an liturgischem Gerät noch abgebildet: Kreuz, Bischofsstab, Rauchfaß, Kelch und Patene.

Das Kreuz scheidet sofort aus, weil in der Schedula keinerlei Anweisungen darüber gegeben werden. Die Bischofsstäbe werden als solche auch nicht behandelt. Nur bei der Behandlung des Elfenbeins (Kap. 93) und des Schleifens der Steine (Kap. 94) wird gelegentlich erwähnt, daß man aus Elfenbein oder Kristall Knäufe für Bischofsstäbe drechseln könne. Dieselben sollen nicht weiter geschmückt, sondern einfach poliert werden. Dem entspricht der Befund an beiden Altärchen durchaus. An allen Bischofsstäben finden wir rundliche, also gedrechselte, nicht weiter verzierte Knäufe.

Auf das auf dem Domportatile in den Händen des Bischofs Heinrich abgebildete Rauchfaß weist F. Witte hin, um einen Widerspruch mit den Angaben der Schedula zu konstatieren.[1]) Das Rauchfaß gehört nun zwar zu den Gegenständen, welche die Schedula eingehend behandelt und das auf dem Altar abgebildete entspricht den dort gegebenen Anweisungen in der Tat nicht. Trotzdem ist der Einwand unberechtigt. Denn in der Schedula

[1]) a. a. O., S. 31.

handelt es sich nur um die Beschreibung von zwei Prachtrauchfässern von so reicher Bildung, daß es ganz unmöglich war, ein solches in dem kleinen Maßstabe der Szene des zelebrierenden Bischofs Heinrich genau wiederzugeben. Das getriebene Rauchfaß der Schedula (Kap. 59) hat dreizehn Türme und das gegossene (Kap. 60) eine mindestens dreistöckige Turmanlage auf dem Oberteil, beide sind mit figürlichem Schmuck ganz bedeckt. Es ist übrigens ganz selbstverständlich, daß Theophilus außer solchen Prachtstücken auch einfachere Weihrauchfässer kannte, obwohl er kein Wort davon redet. Hier ein einfacheres wiederzugeben war gar nicht zu umgehen.

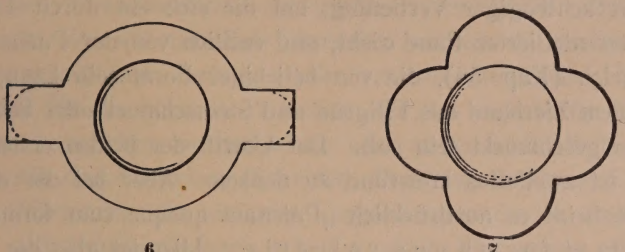
Es bleiben noch Kelch und Patene, die auf dem Domaltärchen in den Szenen der zelebrierenden Bischöfe dargestellt sind. „Beide (Bischöfe) benutzen" nach F. Witte[1]) „einen Kelch und eine Patene, die von der in der Schedula kategorisch gegebenen Vorschrift über die Anfertigung dieser Geräte direkt durchaus abweichen."

Was zunächst den Kelch betrifft, so kennt die Schedula drei Arten des Kelches: den kleinen, glatten Silberkelch (Kap. 26), den großen Silberkelch mit getriebenen Rippen auf dem Unterteil der Kuppe und des Fußes mit oder ohne gegossene Henkel (Kap. 27 und ff.) und endlich den Goldkelch, dessen Kuppe mit einer Randverzierung aus alternierenden Emailplatten und Steinen versehen sein soll, während mit Filigran geschmückte Henkel freigestellt werden (Kap. 50 und ff.). Den Bau des Kelchkörpers beschreibt die Schedula nur im ersten Falle. Sie kennt nur eine Grundform des Kelches, die reicheren Kelche zeichnen sich nur durch gewisse Modifikationen und Zutaten aus. Aber auch bei der Behandlung des Kelchkörpers im Kap. 27 handelt es sich nicht direkt um eine Formbeschreibung, sondern um die Anweisungen zu den notwendigen Manipulationen, aus denen die Form des Kelches erst erschlossen werden muß. Jeder weiß, wie schwer es ist, nach einer direkten Beschreibung, wenn sie keine festen Maße angibt und nicht bis ins einzelne genau ist, sich ein wirk-

[1]) a. a. O., S. 30. Vgl. bez. des Kelches ferner S. 11 u. 12.

lich zutreffendes Bild des beschriebenen Gegenstandes zu machen. Die Vorstellung, die wir uns größtenteils erst durch Schlußfolgerung aus den schwer verständlichen Angaben der Schedula über die Anfertigung von der Form des Schedula-Kelches machen können, ist und bleibt eine höchst problematische. Ob die Kuppe mehr eiförmig oder breitschalig sein soll, kann aus keiner der Angaben erschlossen werden. Nur soviel ergibt sich mit Bestimmtheit, daß die obere Hälfte der Kuppe sich verengte, weil die obere Partie der Kuppe von außen gehämmert werden soll, wodurch sich die Wand hier nach innen biegen muß. Ob der Nodus eine reine oder abgeplattete Kugel sein soll, wird nicht gesagt, dagegen deutlich, daß Fuß und Nodus aus einem Stück gehämmert werden sollen. Ferner erfahren wir, daß zwischen Nodus und Kuppe ein besonders zu fertigender geperlter Ring einzufügen ist, dem unterhalb des Nodus ein aus dem Fuß herausgetriebener entsprechen soll. Die genauere Form des Fußes bleibt ziemlich unklar. Da er jedoch von innen und außen gehämmert werden soll, ist wohl anzunehmen, daß er nicht trichterförmig, sondern geschweift war. Witte gibt selbst zu, daß die Anweisung über die Anfertigung der Kuppe nicht genügend klar ist und bezüglich des Fußes beschränkt er sich darauf, den unklaren Text der Schedula wiederzugeben. Man fragt sich, wie bei solcher Sachlage ein Widerspruch zur Schedula mit solcher Bestimmtheit behauptet werden kann. Die Kelchdarstellungen entsprechen in Wirklichkeit den wenigen Angaben der Schedula, die sicher sind, durchaus. Die Kelchkuppe verengt sich in ihrer oberen Hälfte. Der Nodus sitzt unter der Kuppe. Daß der Perlring an dieser Stelle nicht eingeschoben erscheint, erklärt sich hinreichend als eine durch den kleinen Maßstab der Zeichnung bedingte Vereinfachung. Der Fuß ist geschweift, was vermutlich die Schedula ebenfalls fordert, und kann in der vorliegenden Form sehr wohl mit dem Nodus aus einem Stück hergestellt sein. Überdies ist die untere Hälfte der Kuppe gerippt. Daß die Rippen am Fuß nicht angedeutet sind, erklärt wiederum der kleine Maßstab. Wir haben also Kelche, die im wesentlichen den Vorschriften, wie sie über den großen, henkellosen Silberkelch gegeben werden, ent-

sprechen. Wenn W. der Ansicht ist, daß nicht der Kelch unseres Domaltärchens, sondern der Kelch Hezilos in Hildesheim die wortgetreue Darstellung der Vorschriften der Schedula sei, so vermögen wir diese Ansicht durchaus nicht zu teilen, da dieser Kelch nicht in der oberen Hälfte der Kuppe eingeschnürt, sondern

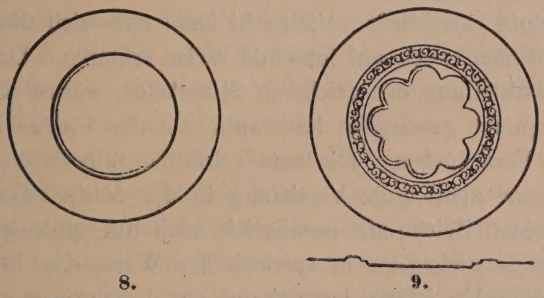


6. 7.

6. Patene der Darstellung des Domportatiles nach Witte.
7. Wahrscheinliche Form dieser Patene.

in der Mitte der Kuppe geknickt ist und einen trichterförmigen Fuß hat. Dazu kommt, daß aus den Angaben der Schedula keinerlei Schluß auf die abgeflachte Kuppe dieses Kelches gemacht werden kann.

Können wir den Einwand bezüglich des Kelches durchaus nicht gelten lassen, so ist der bezüglich der Patene allerdings



8. 9.

8. Die Patene nach Kapitel 26 der Schedula.
9. Die Patene nach Kapitel 44 der Schedula.

von etwas größerem Gewicht. Jedoch glauben wir auch diesem Einwand begegnen zu können. Die Patene hat in den Darstellungen des Tragaltars allerdings eine Form, die die Schedula nicht erwähnt. Sie hat wohl nicht, wie W. vorzieht, rechtwinklige henkelartige Ansätze, eher schon abgerundete. Am wahrschein-

lichsten erscheint es uns jedoch, daß sie den Umriß eines Vierpasses hat. Die Schedula spricht von drei verschiedenen Arten von Patenen: von der einfachen zum kleinen Silberkelch gehörigen mit runder Eintiefung in der Mitte (Kap. 26), dann von einer reicheren (Kap. 44), die wohl zum großen Silberkelch zu stellen ist mit achtbogiger Vertiefung, um die sich ein durch Treiben erhöhter niellierter Rand zieht, und endlich von der Patene zum Goldkelch (Kap. 55), die von beliebiger Form sein kann, aber mit einem Zierband aus Filigran und Steinschmuck oder Schmelzplatten geschmückt sein soll. Der Umriß der beiden ersten Patenen ist zweifellos kreisrund zu denken. Aber bei der dritten Patene heißt es ausdrücklich „Patenam quoque cum formaberis mensura et forma qua volueris". Hier ist also die Form der Patene freigestellt. Es ist möglich, daß die Schedula damit nur die beiden früher besprochenen Patenenformen für die Goldpatene zur Wahl stellen will, aber sicher ist dies nicht. Nach dem strengen Wortlaut ist die Form vielmehr absolut frei gestellt und es ist demnach durchaus nicht ausgeschlossen, daß Theophilus hier wirklich noch an ganz andere Formen, die er nicht beschrieben hat, denkt. Daraus ergibt sich aber, daß die Form der von Rogerus gezeichneten Patene keinen sicheren Widerspruch zur Schedula einschließt. Vielleicht kann man sich die Vierpaßform der Patene auch auf folgende Weise erklären. Da Rogerus für die Darstellung den reicheren Silberkelch, wie es scheint, als Ausgangspunkt genommen hat, wollte er der Patene auch eine gehobene Form geben. Die zum reicheren Silberkelch gehörige hat nun eine achtbogige Vertiefung in der Mitte. Da er diese in der kleinen Zeichnung unmöglich auch nur andeuten konnte, verwandte er gleichsam in spielerischer Weise das Bogenmotiv der mittleren Vertiefung kurzerhand zur Bereicherung des Umrisses. Wir sahen bereits, daß es ihm auf kleine Ungenauigkeiten und Willkürlichkeiten nicht ankommt. Hat er doch auch die Clavi der Dalmatiken, wenn es ihm paßte, an falscher Stelle eingezeichnet. Übrigens sind die Vorschriften der Schedula durchweg viel weniger kategorisch als W. glauben machen will. Formeln „wie du willst", „wenn du willst", „soviel du willst" begegnen uns im Text häufiger.

Wir wenden uns nun den technischen Vorschriften der Schedula zu. Da diese der eigentliche Lehrgegenstand sind, nehmen sie den breitesten Raum ein und es liegt auf der Hand, daß die Übereinstimmung zwischen den Altären des Rogerus und den technischen Vorschriften der Schedula für die Frage der Identität der beiden Persönlichkeiten von größtem Gewicht ist. Bei dem Vergleiche, den wir anstellen, übergehen wir nur die groben und selbstverständlichen Techniken, die rein handwerklicher Natur sind und für die höheren Techniken, die das eigentliche Kunstgewerbe ausmachen, vorbereitende oder vollendende Bedeutung haben, wie das Schmelzen, Scheiden, Reinigen, Legieren, Feilen, Löten, Hämmern, die einfache Vergoldung und das Polieren. Diese selbstverständlichen Arbeiten sind für unsere Untersuchung durchaus belanglos. Es bleiben danach an eigentlichen Kunsttechniken folgende: die Gravierung, das Niello, die Treibarbeit, das Filigranwerk, das Gießen, die Ausschneidearbeit, die Kreispunzierung, das Email, die Ölbräunung auf Kupfer, die Stanzarbeit, die Steinfassung, die Tauschierung und die Teilvergoldung.

Die Technik des G r a v i e r e n s ist Theophilus wohl bekannt, obwohl er die Manipulation der Gravierung, die Handhabung des Instrumentes, nicht ausführlicher beschreibt. Er begnügt sich damit, im 11. Kapitel das Werkzeug zum Gravieren zu beschreiben (De ferris fossoriis). Hier ist nun von größter Wichtigkeit, daß die dünnen Graviereisen mit einem Griff versehen sein sollen. Daraus geht klar hervor, daß er die Gravierung nur unter Verwendung des Stichels kennt, wie ihn auch Rogerus verwendet hat. Dies wird durchaus bestätigt durch die gewählten Ausdrücke. Er nennt das Werkzeug „ferri (!) fossorii ad fodiendum", d. h. Grabeisen zum Eingraben. Diese Bezeichnung paßt weniger für die Punzengravierung, da letztere die Zeichnung nicht ein g r ä b t, sondern nur durch Druck bzw. Hammerschlag vertieft. Die hierfür verwendeten Eisen sind sämtlich ohne Griff wie alle Punzen für Treibarbeit. Die Graviertätigkeit wird im übrigen nebenher sehr häufig erwähnt, wo es sich um die Ausschmückung der Geräte handelt. Daß er den Modus des Gra-

vierens nicht besonderer Beschreibung wert hält, läßt schließen, daß es sich für ihn hier um eine allgemein bekannte Übung handelt, die allerselbstverständlichste Schmucktechnik des Goldschmiedes. Hierzu stimmt vorzüglich, daß Rogerus in ganz überwiegender Weise seine Arbeiten mit Gravierungen bedeckt hat.

Die Technik des Niellierens beschreibt Theophilus recht ausführlich in Kap. 28, 29, 32, 41 und 42. Damit harmoniert aufs beste die bedeutsame Rolle, die das Niello am Domaltärchen spielt. Besonders wichtig ist die Übereinstimmung in einer ganz speziellen Anweisung. Im Kap. 27 empfiehlt nämlich Theophilus, zu niellierende Kelchrippen mit griechischem Blattwerk in kräftigen Zügen (folia graeca . . . grosso tractu), den Grund daneben aber mit zarten Kreisen und feiner Zeichnung (gracilibus circulis et subtili opere) zu schmücken. Die Nielloranken des Deckels des Domaltärchens sind die denkbar beste Illustration dieses Textes. Das mit dem Kreuz bezeichnete Blatt ist eine Palmette (folium graecum), die Hauptranke mit dem Blatt ist durchaus großzügig (grosso tractu) gezeichnet, der Grund neben der Ranke ist dagegen mit allerfeinstem Rankenwerk (subtili opere) ausgefüllt. Hervorhebung verdient auch der Umstand, daß die Schedula vorschreibt, am Kelche die Niellos nicht zu vergolden, wenn auch alles übrige vergoldet wird. Es geht daraus zweierlei hervor: einmal, daß Theophilus doch auch die Vergoldung des Niellos kennt und für möglich hält — sonst brauchte er hier nicht ausdrücklich von ihr abzuraten — und daß er, wo es sich um Reihungen handelt, das Alternieren von unvergoldetem Niello und vergoldeten Partien liebt. Der hier zutage tretenden Geschmacksrichtung entspricht das Domaltärchen wieder aufs genaueste. Vergoldet ist das Niello hier nur, wo es vereinzelt vorkommt, nämlich an den Füßen. Wo es dagegen mit anderen Metallflächen alterniert, wie an der hinteren Schmalseite, da finden wir das Niello unvergoldet, das übrige jedoch vergoldet.

Die Treibarbeit nennt Theophilus Opus ductile. Das dazu verwendete Werkzeug, die Punzen von verschiedener Gestalt, beschreibt er im 13. Kapitel, die Arbeit selbst ausführlich im 73. Kapitel. Ausgeführt wird die Treibarbeit mittels des Punzens

und des Hammers sowohl durch Zurücksetzen des Grundes, wie auch durch Hervortreiben des Metalles von der Rückseite her. Als Beispiel wird das Treiben menschlicher Gestalten besprochen. Hierbei betont Theophilus in auffälliger Weise, daß der Kopf „am höchsten vorstehen" soll (IIg, S. 284). „Lasse den Berg für den Kopf aufsteigen," heißt es ferner, und „nur das Eine nimm in acht, daß das Haupt stets hervorrage" (S. 286). Wenn man die Langseiten des Domaltärchens ins Auge faßt, sieht man den figürlichen Schmuck der vorderen Schmalseite in Profilzeichnung, und man muß zugestehen, daß die Köpfe des hl. Liborius und des hl. Kilian so stark vorgetrieben sind, daß die Figuren nach vorn vorgeneigt erscheinen. Auch die ganz ungewöhnliche Proportionierung der Figuren stimmt vollkommen zu der Wichtigkeit, die Theophilus der Bildung der Köpfe beimißt. Ferner ist hervorzuheben, daß die getriebenen Figuren mit Meißel und Gravierstichel noch überarbeitet werden sollen, worüber die Vorschriften in einem besonderen Kapitel (77) gegeben werden. Hier heißt es u. a.: „Vertiefe mit Grab- und Schabeisen (ferris fossoriis et rasoriis fodies) um die Augen und Nasen herum auf Mund, Kinn und Ohren und drücke die Haare aus und alle feinen Linien im Kleide, die Nägel an Händen und Füßen." Die getriebenen Figuren der Stirnseite des Domaltärchens entsprechen dieser Angabe wiederum aufs genaueste. Ferner verdient noch Erwähnung, daß Theophilus bei getriebenen Bildnissen mit Filigran, Steinen, Perlen und Emails geschmückte Nimben kennt (Kap. 77). Dem entspricht der Nimbus Christi auf der Stirnseite. Natürlich wird niemand erwarten, daß in einem so kleinen Nimbus all diese Schmuckelemente nebeneinander vorkommen müßten. Endlich entspricht es auch den Angaben der Schedula, daß die getriebenen Figuren aus starkem Blech hergestellt sind und zur Festigung des sonst beliebten Füllkittes nicht bedürfen. Die Festigung mit Füllmasse wird ins Belieben gestellt (cum vero . . . volueris, Kap. 73), dagegen wird für Treibarbeit stets eine beträchtliche Metallstärke vorausgesetzt. Das ergibt sich sowohl aus der Vorschrift, die getriebenen Figuren nachträglich noch mit dem Stichel zu überarbeiten, als

auch aus den Anweisungen über die Stanzarbeit, für die „viel dünneres“ Silber verlangt wird als für die Treibarbeit (Kap. 73).

Eine merkwürdige Verbindung von Treibarbeit und Niellierung beschreibt Theophilus im 58. Kapitel. Hier wird bei Beschreibung der Herstellung des zum Treiben benötigten Füllpechs der Schmuck von Meßkännchen behandelt. Die ins Belieben gestellte Zeichnung soll dadurch hervorgehoben werden, daß der Grund um sie zurückgetrieben wird (omnes campos aequaliter deponas). Hierauf beschränkt sich in diesem Falle die Treibarbeit. Die Zeichnung selbst wird nicht getrieben, sondern bleibt flach und wird graviert. Die Gravierung mag dann mit Niello behandelt werden,[1]) das übrige aber soll vergoldet werden.

Diesen Vorschriften entsprechend ist die hintere Schmalseite des Domaltärchens ausgeführt. Wir führten aber bereits aus, daß die technische Behandlung gerade dieser Schmalseite eine sehr auffallende und sonst an keinem einzigen Stück zu belegende ist. Der Grund ist hier zurückgesetzt. Die Zeichnung, infolge der Zurücksetzung des Grundes flach vorstehend, ist graviert und nielliert, das übrige, nämlich der Grund, vergoldet. Die Übereinstimmung in einer so eigentümlichen und seltenen Technik ist selbstverständlich von ganz besonderem Gewicht für die Entscheidung der uns beschäftigenden Frage.[2])

Die Schedula behandelt ferner die Herstellung von Perldraht und seine Verwendung zu Filigranwerk. Im 10.

---

[1]) Die deutsche Übersetzung von Ilg ist hier nicht genau. Den Satz Deinde ubicumque volueris nigello ornabis bezieht er auf den kurz vorher erwähnten Henkel und Ausguß allein, während der Wortlaut durchaus empfiehlt, es auf das ganze Gefäß zu beziehen.

[2]) Selbst wenn der Text die Niellierung nur für den gegossenen, also nicht in der erwähnten Technik behandelten Henkel und Ausguß empfehlen sollte, bleibt doch die Stelle von kaum geschmälerter Bedeutung. Die Hauptsache ist das Zurücktreiben des Grundes und die Ausführung der Zeichnung auf dem nun vorstehenden flachen Metall durch Gravierung. Ob die Gravierung nachträglich nielliert wird oder nicht, ist von geringem Belang. Der Wortlaut spricht übrigens durchaus gegen die Beschränkung der Niellierung auf Henkel und Ausguß in der Ilgschen Übersetzung.

Kapitel beschreibt sie die Herstellung besonders geformter Feilen zur Erzeugung geperlten oder gekörnten Drahtes von verschiedener Stärke. Die Filigranarbeit beschreibt sie im 52. Kapitel unter der Überschrift: De imponenda solidatura in auro (Von dem Anbringen der Goldlötung). Der zum Filigranwerk zu verwendende Draht soll aus Gold sein und von verschiedener Stärke. Insbesondere sind die Randdrähte einer Filigranverzierung in größerer Stärke auszuführen. Die Drähte sollen auf dem Amboß noch etwas geschlagen werden, so „daß sie ziemlich dünn seien, trotzdem aber weder unten noch oben die Körner vorträten oder an ihrer Gestalt litten“ (Ilg, S. 230). Das Filigranwerk soll auf seine Unterlage aufgelötet werden und mit Steinen durchsetzt sein. Auch diesen Vorschriften entspricht die Filigranarbeit am Domaltärchen. Die Drähte sind aus Gold und von verschiedener Stärke, sie sind fest auf dem Grunde aufgelötet, und das Filigranwerk ist im Großnimbus der Majestas Domini mit Steinen durchsetzt. Die Bindungen oder Klammerringe, die sich am Domaltärchen finden, erwähnt die Schedula freilich nicht, auch nicht die auf die eingerollten Endungen aufgesetzten Goldkügelchen. Es ist hier aber wohl zu beachten, daß Theophilus die Filigranarbeit behandelt, soweit sie zum Schmucke von Kelchhenkeln dient. Es handelt sich dabei also um kleinere Flächen und kleinere Muster, in denen Bindungen nicht angebracht sind, wie sie denn auch am Altärchen nur in dem größeren Filigranwerk des Deckels und nicht in dem des Nimbus Christi erscheinen. Man darf deshalb nicht schließen, Theophilus habe die Bindungen nicht gekannt. Aus demselben Grunde verschlägt es nichts, daß am Domportatile das Filigranwerk auf dem Deckel ohne Durchsetzung mit Steinschmuck vorkommt. Was die Goldkügelchen betrifft, so finden sich diese am Altärchen überall auf dem Filigran. Hier ist also einmal eine kleine Abweichung gegeben. Was endlich das Schlagen des Filigrans auf dem Amboß angeht, so ist m. E. die Stelle nicht notwendig so zu verstehen, daß die geperlten Drähte dadurch seitlich unter Verlust der Körnung abgeflacht werden sollen, wie von anderer Seite angenommen wurde. In dem Satze et tamen grana superius et inferius non

procedant vel perdant formam suam (Ilg, S. 231) müssen die drei letzten Worte nicht notwendig auf die Körner „oben und unten" bezogen werden, sondern es kann der Satz auch so verstanden werden, daß die Körner überhaupt an ihrer Form, also auch seitlich nichts verlieren sollen. Wenn also am Domaltärchen die Perldrähte seitlich ihr Korn bewahrt haben, so liegt darin kein sicherer Widerspruch zu den Vorschriften der Schedula.

Die Technik des Gießens behandelt die Schedula aus Anlaß der Beschreibung eines gegossenen Rauchfasses im 60. Kapitel. Bemerkenswert ist hier nur, daß das Messinggußwerk mit dem Gravierstichel nachgearbeitet und vergoldet werden soll. An dem Altärchen sind nur die Klauenfüße gegossen. Sie sind entsprechend der Vorschrift ausgeführt, zum Teil mit Gravierung bedeckt und vergoldet.

Die Ausschneide- oder Durchbruchsarbeit (Opus interrasile) kennt die Schedula nur als eine zur Gravierung hinzutretende, ganz genau so, wie sie sich am Abdinghofer findet (Kap. 71). Sie besteht darin, daß in einer bildlichen oder ornamentalen Gravierung der Hintergrund mit dem Meißel — hier ist die Stelle, wo Theophilus sich durch das Wort Meizel im lateinischen Text als Deutschen verrät — ausgestemmt wird. Die Umrisse, die mit dem Meißel nicht vollkommen scharf herausgearbeitet werden können, sollen mit der Feile nachgearbeitet werden. Die so durchbrochene Metallplatte wird nie frei benutzt, sondern stets als Beschlag auf einer Unterlage angebracht, so daß die Unterlage in den Durchbrüchen als zurückliegender Hintergrund erscheint. Als Material für das Opus interrasile wird in erster Linie Kupfer empfohlen. Die Übereinstimmung zwischen Werk und Vorschrift ist hier eine vollkommene. Insbesondere fehlt nicht die Nacharbeit mit der Feile. Wie ungefeilte Durchbruchsarbeit aussieht, lehrt z. B. der Deckelbeschlag eines Kodex der Universitätsbibliothek zu Würzburg.[1])

Genau so vollkommen ist die Übereinstimmung hinsichtlich der Kreis- oder Perlpunzenarbeit (Op. punctile), worüber

[1]) Abgebildet bei Lüer und Creutz, a. a. O., Bd. II., S. 132.

das 72. Kapitel der Schedula handelt. Die Kreispunzenarbeit ist technisch, wie bereits betont wurde, ein Spezialfall der Treibarbeit, die hier mit einem besonders geformten Punzen ausgeführt wird. Die Herstellung des Kreis- oder Perlpunzens wird deshalb auch im Zusammenhang mit der der Punzen überhaupt (Kap. 13) behandelt. Die Spitze dieses Punzens hat ein kreisrundes scharf umrandetes Loch, so daß der Punzen beim Aufschlagen einen kleinen Kreis einzeichnet. Obwohl nun die Kreispunzenarbeit technisch zum Treiben gehört, kennt die Schedula doch nur ihre Verwendung in Verbindung mit der Gravierung, und zwar wird sie hier empfohlen zur Musterung der Hintergründe gravierter, figürlicher oder ornamentaler Zeichnungen. Höchst bemerkenswert ist, daß die Schedula darauf dringt, den Hintergrund, der so behandelt werden soll, in kleine Felder aufzuteilen (ita disponitur opus, ut campi parvuli sint), ferner, daß die Kreise nur leicht eingeschlagen werden sollen (mediocriter percutiens) und endlich, daß die Kreise in dichter Füllung aneinander gerückt werden sollen (quanto propius possis conjungere unum [sc. circulum] alteri, S. 283). Alle diese Vorschriften sind am Domaltärchen mit gewissenhafter Sorgfalt erfüllt. Die Kreispunzenarbeit tritt nur auf in Verbindung mit Gravierungen, ganz vorzugsweise auf Hintergründen. Insbesondere illustriert das Domaltärchen die Vorschrift, ita disponitur opus, ut campi parvuli sint. Der Hintergrund der sitzenden Apostel ist in etwa zwanzig kleine gesonderte Felder aufgeteilt, und zwar durch die Sitze und insbesondere durch die merkwürdige radiale Gliederung im oberen Teile, die gerade zu diesem Zweck angewendet wurde. Die hier gegebene Übereinstimmung ist von größter Wichtigkeit, da sie sonst selten nachweisbar ist. Die wenigen Arbeiten, die eine solche Aufteilung mit der Kreispunzenarbeit zeigen, wie das Fritzlarer Kreuz im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum und das sogenannte Modoaldus-Kreuz im Kölner Kunstgewerbe-Museum, werden eben deshalb Rogerus zugeschrieben bezw. seiner Werkstätte oder deren Ablegern. Auch was das leichte Einschlagen und die dichte Reihung der Kreise angeht, ist die Beachtung der Vorschriften am Domaltärchen vollkommen. Daß am Abdinghofer

die Reihung der Kreise nicht gleich sorgfältig und dicht ist, wurde bereits hervorgehoben.

Von der Emaillierung (Electrum) handeln Kapitel 53 und 54 ausführlich. Theophilus kennt und lehrt den Zellenschmelz. Wenn M. Rosenberg Ilg vorhält, er behaupte zu Unrecht das Vorkommen des Emails an dem Portatile,[1]) so lag auf seiten Ilgs allerdings ein Irrtum vor, sofern das Email zur Zeit nicht mehr vorhanden ist. Trotzdem läßt sich der gegen die Identitätshypothese von Rosenberg erhobene Einwand, er vermisse etwas von der Geschmacksrichtung des Theophilus wie die Alternierung zwischen kleinen Emails und Edelsteinen, nicht ernstlich aufrecht erhalten, da, wie wir nachgewiesen haben, gerade ein derartiger Schmuck für den Deckelrand als ursprünglich anzunehmen ist. Überdies ist natürlich mit Creutz zu betonen, daß das zufällige Fehlen irgendeiner Technik der Schedula gegen die Identitätshypothese nicht ins Gewicht fallen würde[2])

Die Technik der Ölbräunung oder des Schmelzfirnisses (gewöhnlich Émail brun genannt) wird im Kapitel 70 unter der Überschrift Quomodo denigretur cuprum beschrieben. Die Zeichnung wird zunächst eingraviert, dann wird das Kupfer wiederholt mit Leinöl bestrichen und am Feuer getrocknet. Hierdurch nimmt es eine dunkle Färbung an. Wenn es dunkel genug ist (si satis nigrum fuerit), wird die Zeichnung von der Schicht des gedörrten Leinöls durch Schaben befreit, während letztere auf dem Grunde stehen bleibt. Das Geschabte, d. h. die Zeichnung, wird nun vergoldet. Diesen Vorschriften entspricht die Ölbräunung an den Abschrägungen des Abdinghofers genau. Die Umrisse der Zeichnung sind zunächst eingraviert, was bei den meisten Arbeiten dieser Art nicht der Fall ist.[3]) Der

---

[1]) a. a. O., S. 14.

[2]) Zeitschr. f. christl. Kunst, Jahrg. 1908, Sp. 238.

[3]) Es ist also ein Irrtum von Falkes, wenn er (Lehnerts Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes, S. 243) sagt, die Schedulavorschrift bezüglich der Gravierung der Zeichnung bei Anwendung der Ölbräunung sei nur auf der Rückseite des Tafelreliquiars der Fritzlarer Petrikirche befolgt.

Grund ist dunkel gebräunt, die Zeichnung vergoldet.[1]) Es ist öfter behauptet, daß die Ölbräunung der sächsischen Werkstätten dunkler sei, als die der Werkstätten der Maasgegend. Am Abdinghofer ist jedenfalls die Bräunung nicht schwärzlich-braun. Man braucht aber das denigrare wohl nicht zu pressen. Ein anderer Ausdruck für dunkelfarbig machen stand Theophilus wohl nicht zur Verfügung, und gegenüber dem blanken Kupfer bedeutet die Bräunung, wie sie vorliegt, immerhin eine erhebliche Verdunkelung.

Die Stanz- oder Prägstempelarbeit beschreibt das Kapitel 74: De opere quod sigillis imprimitur. Die Stanz- oder Prägform ist hergestellt nach Art eines eisernen Siegelstempels mit eingegrabenem, vertieftem Ornament. Sie wird auf den Amboß gelegt, darauf legt man das zu prägende Silberblech und auf dieses ein dickes Blei. Nun wird mit dem Hammer auf das Blei geschlagen, daß es das Silber in die eiserne Form hineintreibt. Bemerkenswert ist, daß für diese Technik ausdrücklich besonders dünnes Silberblech gefordert wird, dünner als für die Treibarbeit (attenuabis argentum multo tenuius quam ad elevandum),[2]) daß die Technik hauptsächlich unter fortlaufender Wiederholung desselben Musters auf längeren Blechstreifen ausgeführt werden soll, die zum Schmucke der Ränder von Altartafeln (tabulae altarium), Pulten und Schreinen der heiligen Leiber (sanctorum corporum scrinia) empfohlen werden. Die Stanzarbeit ist zwar an den beiden Altären, wie sie jetzt sind, nicht vorhanden. Wir haben jedoch Grund zu der Annahme, daß sie auf den Schrägen des Domaltärchens vorhanden war. Unsere auf die sonst erhaltenen Schreinaltärchen sich stützende

[1]) Eine andere interessante Art der Ölbräunung empfiehlt die Schedula für Ausschneidearbeiten aus Kupfer, wo geringe Mittel zur Verfügung stehen, insbesondere für Sessel- und Bettbeschläge und für Buchbeschläge der Armen (im folg. Kapitel 71, S. 280 f.). Die geschabten Stellen sollen hier nämlich statt vergoldet verzinnt werden, so daß die Bräunung mit einem weißen, silberigen Ton wechselt. Sind solche Arbeiten irgendwo erhalten?

[2]) Mit elevare bezeichnet Theophilus die Tätigkeit des Treibens, die im vorhergehenden Kapitel behandelt ist.

Annahme, daß diese gestanzten Bleche sehr dünn und deshalb wenig widerstandsfähig gewesen sein müssen, entspricht, wie man sieht, aufs genaueste den Vorschriften der Schedula, ebenso auch die Verwendung dieser Technik auf langen Streifen zum Schmucke der Ränder von Schreinen.

Das Fassen der Steine beschreibt die Schedula gelegentlich der Behandlung der Filigranarbeit, die mit Steinen durchsetzt sein soll (Kap. 52). Es ist die sogenannte Kastenfassung. Der Stein wird in einen Kasten oder ein Gehäuse gebettet, dessen Wandung aus einem dünnen, hochkant gestellten Blechstreifen entsprechend der Gestalt des Steines gebogen ist. Die Fassung wird auf dem Grunde aufgelötet, dagegen ist keine Rede davon, daß die beiden Enden der Fassung, wo sie aufeinander stoßen, zusammengelötet werden sollen. Die Fassung soll außen von einem Filigranfaden umzogen sein. Dieser Faden wird nicht um das fertige Gehäuse gelötet, sondern soll schon auf dem Blechstreifen sitzen, wenn dieser zu einem Gehäuse zurechtgebogen wird. Die Befestigung des Steines geschieht natürlich — es ist nicht ausdrücklich die Rede davon — durch leichtes Andrücken der Wände der Fassung an den Stein. Dabei ist es, wie leicht einzusehen ist, von Vorteil, wenn die Fassung nicht zugelötet ist. Die alte Steinfassung an dem Großnimbus der Majestas Domini am Domaltärchen entspricht diesen Vorschriften ganz genau. Insbesondere ist der Umstand sehr wichtig, daß an den Steinfassungen der sie umziehende Filigranfaden nicht unten auf dem Grunde liegt, sondern in einiger Höhe über dem Grunde hergeht und, wie die Fassung selbst, offen ist. Der beste Beweis, daß der Faden vor Anfertigung der Fassung bereits auf dem zur Fassung verwendeten Blechstreifen aufgelötet war, wie es die Schedula vorschreibt. Wäre der Faden erst nach Vollendung der Fassung um diese gelötet, so hätte seine Anbringung in dieser Lage unendliche Mühe gemacht ohne ersichtlichen Zweck. Zweifellos wäre deshalb in solchem Falle der Faden ganz unten um die Fassung, also auf dem Grunde aufgelötet worden. Hier haben wir also wiederum eine bis in die auffälligsten Einzelheiten sich erstreckende Übereinstimmung.

Die Tauschierung behandelt die Schedula im 90. Kapitel (De ferro). Sie wird auf Eisen ausgeführt, derart, daß Silberstücke oder auch Gold- und Silberdrähte in Vertiefungen des Eisens eingehämmert werden. Am Domaltärchen ist die Tauschierung angewendet, freilich nicht auf Eisen, das hier nicht vorkommt, sondern auf Bronze. In der Art dieses Vorkommens kann man gewiß kein Moment gegen die Identitätshypothese finden. Wer die Tauschierung auf Eisen kennt, kann sie gelegentlich auch auf Bronze ausgeführt haben. Wir dürfen ohne jeden Zweifel in dem Vorkommen der Tauschierung ein die Ilgsche Hypothese begünstigendes Moment erblicken.

Die Technik der Teil- oder Ziervergoldung wird nicht in einem besonderen Kapitel behandelt. Sie wird empfohlen für figürliche Darstellungen in silberner Durchbruchsarbeit (Kap. 71), sie wird freigestellt für getriebene Figuren (Kap. 73: si volueris) und desgleichen für eiserne Sporen (si volueris . . . in tua sit potestate). Sie wird ausgeführt durch Abdeckung der Partien, die silbern bleiben sollen, während des Vergoldungsprozesses. Man brauchte sich nicht zu wundern, wenn die Teilvergoldung an den Altären fehlte, denn silberne Durchbruchsarbeit gibt es hier nicht und im übrigen ist sie ausdrücklich freigestellt. Trotzdem fehlt die Teilvergoldung nicht ganz, sie findet sich vielmehr in den Zwickelfeldern über den gravierten Aposteln des Domportatiles. M. Rosenbergs Einwand, er vermisse bei Rogerus den von Theophilus empfohlenen Wechsel von Weißsilber und Vergoldung,[1]) ist also nicht aufrecht zu erhalten, um so weniger als dieselbe Geschmacksrichtung sich doch auch in dem am Domportatile auf der hinteren Schmalseite gegebenen Wechsel von Niello und Vergoldung bekundet, während am Abdinghofer ein wirklicher Wechsel von Weißsilber und Vergoldung zu konstatieren ist, sofern die Bekleidung der senkrechten Kanten des Deckels und des Bodens bei durchgehender Vergoldung alles übrigen aus Weißsilber hergestellt ist.

Von den Techniken, welche die Schedula behandelt, finden wir sonach mit Ausnahme des Emails und der Stanzarbeit, die

[1]) a. a. O., S. 15.

aber für die ursprüngliche Ausstattung des Domportatiles mit guten Gründen ebenfalls zu vermuten sind, alle an den Altärchen ausgeführt, und zwar entsprechend den Vorschriften. Die kleine Abweichung, daß die Schedula die kleinen aufgesetzten Goldkügelchen des Filigrans nicht erwähnt und die Abweichung, die vielleicht im Grade der Dunkelheit der Ölbräunung gegeben ist, sind gegenüber so weit gehender Übereinstimmung ein Rest, den man von vornherein in Rechnung setzen durfte.[1]) Sicher wäre es zu viel, eine absolute Übereinstimmung zu verlangen. Ist doch damit zu rechnen, daß zwischen Anfertigung der Arbeit und der Niederschrift des Buches ein längerer Zeitraum liegt, innerhalb dessen Rogerus zu anderen Verfahren übergehen konnte, aber auch damit, daß er nicht alles und jedes, was er wußte und für möglich hielt, beschrieb. Letzteres ist geradezu gewiß, denn er beschreibt z. B. das Filigranwerk nur gelegentlich des Schmuckes der Kelchhenkel. Ganz zurücktreten müssen diese unbedeutenden Unstimmigkeiten im Lichte der geradezu frappierenden Übereinstimmungen hinsichtlich seltener Techniken und kleinster Einzelheiten der Schedulavorschriften, wie sie uns z. B. begegneten bezüglich der Treibarbeit, der Ausschneidearbeit, der Niellierung, der Perlpunzierung und Steinfassung, sowie bezüglich der merkwürdigen Verbindung von Treibarbeit und Niello.

Da auch gegenüber den übrigen nicht ex professo gegebenen, mehr gelegentlichen Angaben der Schedula eine weitgehende Übereinstimmung herrscht und die Abweichung hinsichtlich der Form der Patene eine ausreichende Erklärung finden konnte, so ist das Ergebnis unserer Untersuchung der Ilgschen Hypothese äußerst günstig. Selbstverständlich liegt kein strenger Beweis vor. Denn genau nach den Anweisungen der Schedula konnte ja schließlich auch ein Leser des Buches verfahren, obwohl es höchst unwahrscheinlich ist, daß es bei einem solchen zu einer

[1]) Daß das Vorkommen des Filigrans ohne Durchsetzung mit Steinschmuck und daß die Bindungen des Filigrans nicht erwähnt werden, hat, wie dargetan, seinen ausreichenden Grund.

so weit gehenden Befolgung gekommen wäre. Insbesondere ist folgendes zu bedenken: Daß Theophilus ausübender Goldschmied von reicher praktischer Erfahrung auf dem weiten behandelten Gebiet war, spricht sich in jeder Zeile der Schedula so deutlich aus, daß daran vernünftigerweise nicht gezweifelt werden kann. Es ist aber nun doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß von einem so tüchtigen und fruchtbaren Meister einfach alles untergegangen wäre. Sehen wir uns aber nach Werken um, die etwa den Verfasser der Schedula als Verfertiger haben könnten, so können nur die Arbeiten des Rogerus in Betracht kommen, und zwar in allererster Linie die Paderborner Tragaltäre. Es gibt, wie schon Creutz mit Recht hervorhob,[1]) keine anderen Werke aus der Entstehungszeit der Schedula, die auch nur annähernd so bedeutsame und allseitige Berührungen mit der Schedula aufweisen als diese.

Bezüglich des Domaltärchens kommt noch ein besonderer Grund hinzu. Die Eigentümlichkeit seiner Ausstattung erklärt sich zweifellos am besten durch Zurückführung auf den Verfasser der Schedula. Die Fülle und Eigenart der hier angewendeten Techniken hebt dieses Stück nämlich nicht nur aus der Reihe der Tragaltäre, sondern aus dem Gesamtbestande der mittelalterlichen Goldschmiedekunst so stark heraus, daß man kaum umhin kann, für diese außergewöhnliche, fast gesuchte Zusammenstellung von Techniken, unter der die Einheitlichkeit des Werkes leidet, einen besonderen Grund zu suchen. Ein solcher ist aber wohl lediglich in der Annahme zu finden, daß der Verfertiger zugleich der Verfasser der Schedula war. Denn ein Goldschmied, der sich eingehend in einem Buche über die verschiedenen Techniken geäußert hatte, der Lehrmeister seiner Zeitgenossen sein wollte, mußte sich besonders gereizt fühlen, einmal ein Meisterwerk zu schaffen, an dem er eine Probe seines gesamten Könnens ablegen konnte, und ebenso konnte ein hochherziger und freigebiger Besteller, wie Bischof Heinrich es zweifellos war, sich leicht bewogen finden, einem durch eine vielgerühmte Schrift hervorgetretenen Gold-

[1]) Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, S. 20.

schmiede Gelegenheit zu geben, sein vielseitiges Können einmal an einem einzelnen Stück zu beweisen.

Wenn in einem unlängst erschienenen, sonst sehr gediegenen Handbuch der Kunstgeschichte die Identität des Rogerus und des Theophilus als vollkommen sichere Tatsache hingestellt wird, indem der Verfasser der hochberühmten Schedula diversarum artium kurzweg nur den Namen Rogerus von Helmarshausen erhält, so halten wir dies nach wie vor nicht für richtig, aber wir möchten meinen, daß unsere Untersuchung doch dargetan hat, daß der Gleichung Rogerus-Theophilus die denkbar höchste Wahrscheinlichkeit zukommt. Hiermit werden wir uns, wie so oft, wohl bescheiden müssen und zwar voraussichtlich für immer.

Anhang.

Die Urkunde des Bischofs Heinrich aus dem Jahre 1100.[1])

In nomine sancte et individue trinitatis Heinricus, ipsa propiciante, sancte Paderburnensis ecclesie episcopus, notum esse volumus tam futuris quam presentibus cunctis ecclesie Christique fidelibus, nos, penitentia peccatorum nostrorum et spe future retributionis ductos, sancte, que in Helmwardeshuson est, ecclesie in honore domini salvatoris necnon et beatissimi apostolorum principis Petri constructe ecclesiam, que est in villa Thesle nuncupata, rogatu atque consensu cleri sancte Paderburnensis ecclesie contulisse et iure perpetuo cum omnibus appenditiis id est: decimis, agris cultis et incultis, pratis, paschuis, aquis aquarumve decursibus, piscationibus, silvis et cunctis reditibus in proprietatem ad usum deo illic servientium tradidisse, legasse, concessisse; decimationem quoque in villa, que Muthen dicitur, eodem modo in possessionem perpetuam contulisse pro salute corporis et anime nostre et ob memoriam Popponis episcopi, antecessoris nostri, qui eidem ecclesie bannum capelle in villa ipsius monasterii cum septem adiacentibus ecclesiis contulit,

---

[1]) Die Beigabe einer photographischen Reproduktion des Originals enthebt uns der Notwendigkeit einer näheren Beschreibung. Die Schrift ist äußerst sauber und deutlich. Die Kürzungen sind die üblichen. Es kommt kein Buchstabe vor, der zweifelhaft bleibt. Das Pergamentblatt mißt 32½×43 cm. Der Erhaltungszustand ist vorzüglich, abgesehen davon, daß das Siegel verloren ging. Von letzterem sind nur noch die beiden schmalen Pergamentstreifen erhalten, auf denen das eigentliche Siegel haftete. Sie sind durch im Quadrat angeordnete Schnitte im Pergament derart hindurchgezogen, daß sie auf der Rückseite ein Kreuz bilden.

ut tali donatione restaurum piscationis faceret in Herstelle, quam ab ipso monasterio petens acceperat, simulque ob recordationem felicis memorie Imadi episcopi et omnium predecessorum nostrorum. Restituimus autem per hanc eandem traditionem eidem ecclesie crucem auream, quam inde cum consensu Thetmari abbatis aliorumque fratrum accepimus atque ad ornatum et decorem nostre, que in Paderburne est, matri ecclesie transtulimus necnon et scrinium, quod nostro sumptu frater eiusdem ecclesie Rogkerus satis expolito opere in honorem sancti Kyliani atque Liborii fabricaverat. Crucis vero atque scrinii, banni ac piscationis ideo fecimus mentionem, ut noverint succedentes nobis deo traditum, quod accepimus, nec destruendum, quod statuimus. Ut igitur hec statuta perpetua[1]) firma nobis,[2]) nostre illique ecclesie defunctis etiam prenotatis permaneant, hec describi iussimus et sigilli nostri inpressione signavimus. Banno quoque domini nostri Jesu Christi et beatissimi apostolorum principis Petri nostraque, quam accepimus, ligandi atque solvendi auctoritate firmavimus et firmamus. Sie quis autem hec infringere vel destruere presumpserit, sese cum omnibus sibi cooperantibus anathemate perpetuo ab eo, quem offendit, beato Petro dampnatum noverit.

Data XVIII. Kalendas septembris anno dominice incarnationis millesimo centesimo, indictione VIII., ordinationis vero Heinrici episcopi XVI.

---

[1]) Nachträglich mit anderer Tinte in perpetuo (genauer in perpetuao) geändert.

[2]) Zwischen nobis und nostre ist nachträglich ein et in Gestalt der einer arabischen Sieben gleichenden Kürzung eingeschoben.

Register

der Personen, Handschriften, Orte, Geräte und Techniken.

Apostel 17 34 f 30 - 50 103
Ausschneidearbeit 35 69 73 94—97 103 113 121 122 ff 132 148 154
Baronius, Statthalter 79
Beda venerabilis 1
Beißel 54 56 132
Bergner 13
Bernward 18
Bertolt, Meister 49 127
Bischofsstab 23 55 138
Blasius 70 f 72 80 ff 104 108 113 115 119
Braun, Jos. 19 f 86
Braunschweig-Lüneburg 52 63
Bühner, Herm. 67
Codex aureus 37 75
Cornelius, Hauptmann 89
Creutz, Max 98 f 108 118 ff 127 ff 132 148 150 155
Christian von Braunschweig 11
Christus 26 ff 126
Deisel, Deißel 6
Dionysius 80
Durchbruchsarbeit = Ausschneidearbeit
Email 62 150 153
Email brun = Oelbräunung
Engelricus 116
Erfurt 128
Erhard, Hl. 18
Erhard Regesta H. Westph. 5 99 117
Essen 15 37
Evangeliar, Abdinghofer in Kassel 99 120 126
Evangeliar, Helmarshausener in Trier 17
Evangeliar Heinrichs IV. 30 44 126
Evangeliar, Hildesheimer 17 37
Evangeliar Ottos III. 58
Ewaldi 1
Falke, von 49 101 127 132 150
Felix von Aquileja 70 74 ff 79
„ Papst 1
Filigran 14 26 ff 146 ff 152 154
Frankfurt 15
Freusberg 67
Fritzlar 15 127 149
Giefers 5 ff 53
Gießen (Gußarbeit) 14 59 98 148
Goldkügelchen 14 28 147 154
Gravierung 32 36 ff 41 52 69 73 101 f 121—124 126 132 143 145 f 148 f
Gumbert, Abt 98 f 117 120
Helmarshausen 6 37 90 93 116 132 157
Heinrich, Graf v. Assel 6 54
„ „ v. Werl 6 f 23 f 54 120 155 157
Heinrich II., Kaiser 16 37 f 75 127 132
Heinrich IV., Kaiser 30 44 126
Heitland 67
Hieber 58 132
Hildesheim 17 f 87
Holtgreven 67
Humann 119 133
Jacobus major 34 f 89 103

Jlg 130 ff 146 150
Josten, H. H. 17
Kassel 99 120 126
Kayser, Johs. 5 7 f 53 68 70 74 80 89 f 93 98 100
Kelch 19 20 137 139 f
Kilian 6—12 26 28 ff 54 128 158
Kleinschmidt 1 3 8—12 38 71 89 ff 93 98 101 108 110—115 133
Köln 15 149
Kordeldraht 25 32 37 61 63
Korveyer Fraternitätsbuch 14 91
Kotthoff 68
Krakau 30
Kreispunzierung = Perlpunzierung
Kreuz 19 138
Largus 79
Liborius 6—12 26 28 ff 53 ff 64 128 158
Ludorff 67 74 126
Maria 7 ff 33
Matthaeus 43 ff 105 127
Mitra 113
Meinwerk 18 f 24 74
Modoaldus 15 99 149
Muthen 6 157
Neumann 52
Niello 15 ff 25 32 38 52 60 123 144 146 154
Numerian 79
Oelbräunung 53 73 97 122 150 154
Patene 20 24 137 139 141 f
Paulus 40 43—46 50 70 ff 93 105 ff
Perikopenbuch 49 127
Perldraht 28 32 146 147
Perlpunzierung 36 f 41 52 57 59 69 72 76 81 f 84 87 101 ff 122 132 148 154
Petrus 39 f 43—47 49 f 70 f 85 89 96 107 f
Philippi 14
Plattierung 60
Plazidus 91
Probus 90
Pseudo-Alkuin 114
Puers, Eugenius 68
Rauchfaß 23 f 135 137 f
Regensburg 16 18 37 40 75 126 f
Reichenau 58
Reinbold 8 99 101 114 116 f
Reliquien-Verzeichnisse 63 ff
Rosenberg, M. 18 37 133 f 136 150 153
Salzburg 49
Sakramentar Heinrichs II. 16 37 75 127 133
Schaten, Ann. Pad. 5
Schmelzfirnis = Oelbräunung
Sibo 116
Simar 64
Simon 43 ff 48 82 105 108 115 119
Steinfassung 25 28 32 61 152
Stanzarbeit 63 151 153
Swarzenski 16 37 44 49 127
Tauschierung 59 f 153
Teilvergoldung 51 f 122 153
Theodor Adolf von der Reck 65 f
Thesle 6 157
Thetmar, Thietmar 6 90 93 158
Tragaltar 23 25 136 ff
Trenkwald, von 15
Treibarbeit 26—32 122 f 144 ff 154
Tremulierstich 38 56 102
Trier 17
Uta-Codex 17
Venedig 131
Walderadis 64
Wattenbach 38 133
Wenk 5 f
Werl 68
Wien 130 f 133
Wilmans 90 116
Witte 1 f 19 138—142
Würzburg 148
Ziervergoldung = Teilvergoldung

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

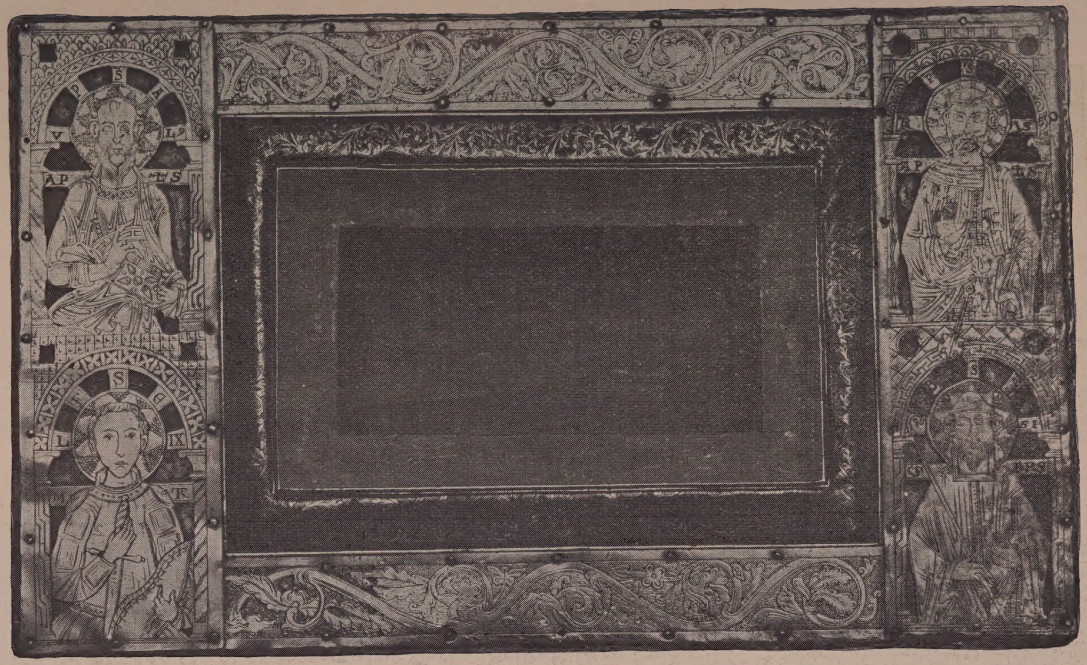
Abb. 10

Der Tragaltar des Paderborner Domes
Die Deckelplatte

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

Abb. 11

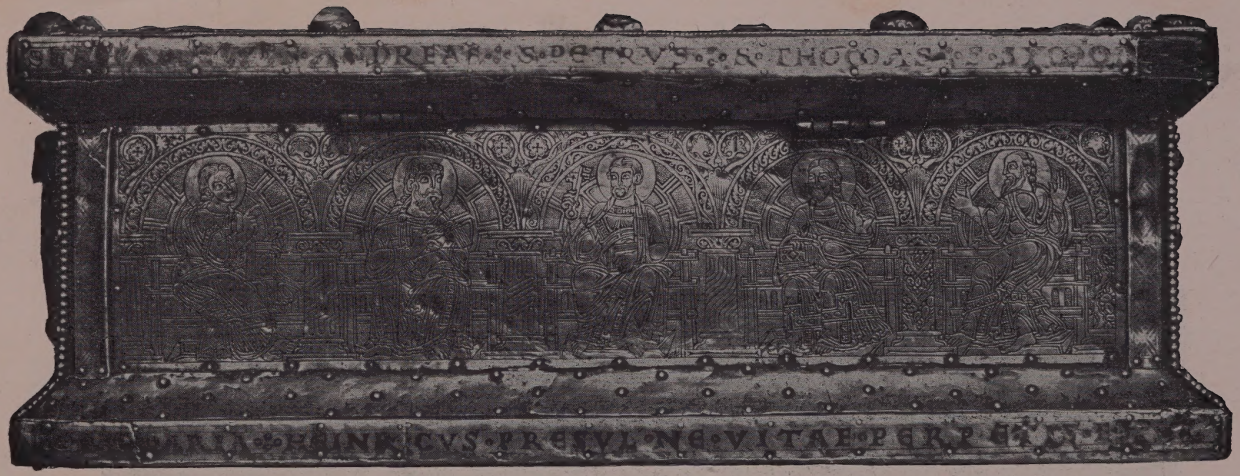
Der Tragaltar des Paderborner Domes
Die Bodenplatte



Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

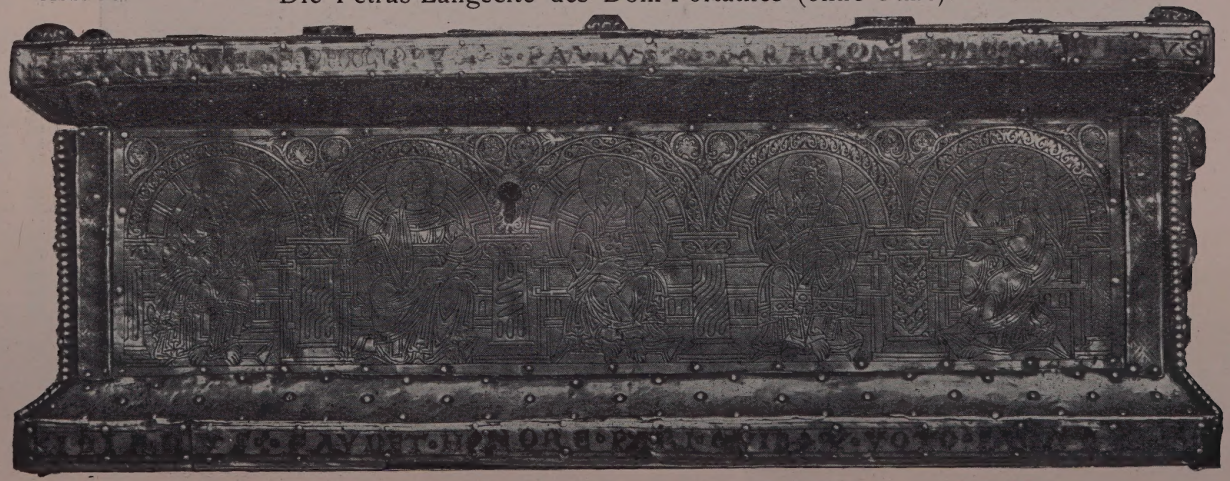
Abb. 12

Der Abdinghofer Tragaltar — Die Deckelplatte



Thaddäus Andreas Petrus Thomas Simon

Abb. 13 Die Petrus-Langseite des Dom-Portatiles (ohne Füße)



Jakobus Philippus Paulus Bartholomäus Matthäus

Abb. 14 Die Paulus-Langseite des Dom-Portatiles (ohne Füße)

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

Abb. 15

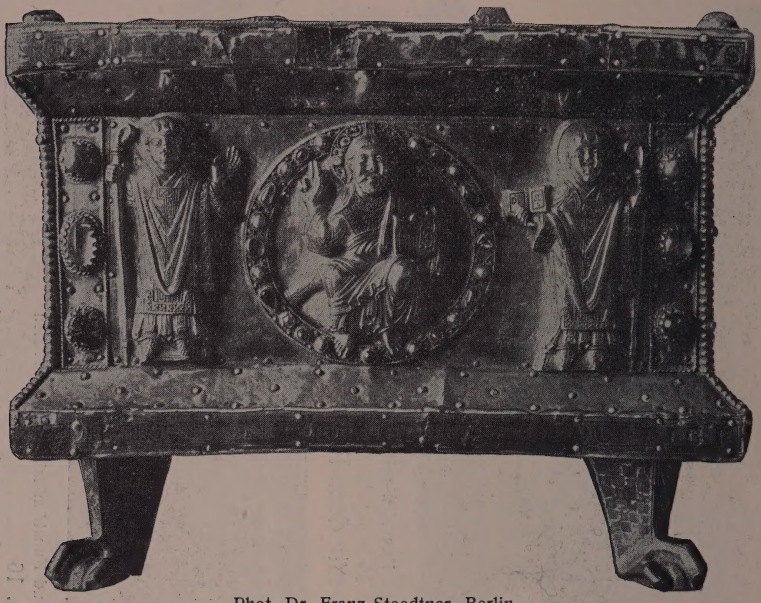
Die vordere Langseite des Abdinghofers mit dem Felix-Martyrium (ohne Füße)

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

Abb. 16

Das Blasius-Martyrium der hinteren Langseite des Abdinghofers

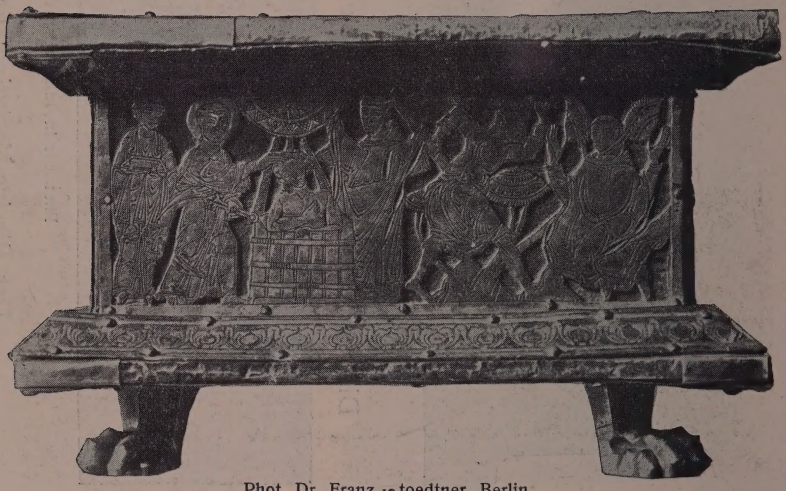
Kilian Liborius



Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Abb. 17

Die vordere Schmalseite des Dom-Portatiles



Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Abb. 18

Die rechte Schmalseite des Abdinghofers

Johannes Jacobus der Aeltere

Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Abb. 19

Die hintere Schmalseite des Dom-Portatiles (Ausschnitt)

Phot. der westf. Inventarisation

Abb. 20

Der heilige Blasius im Gerüst auf dem Abdinghofer

Phot. der westf. Inventarisation

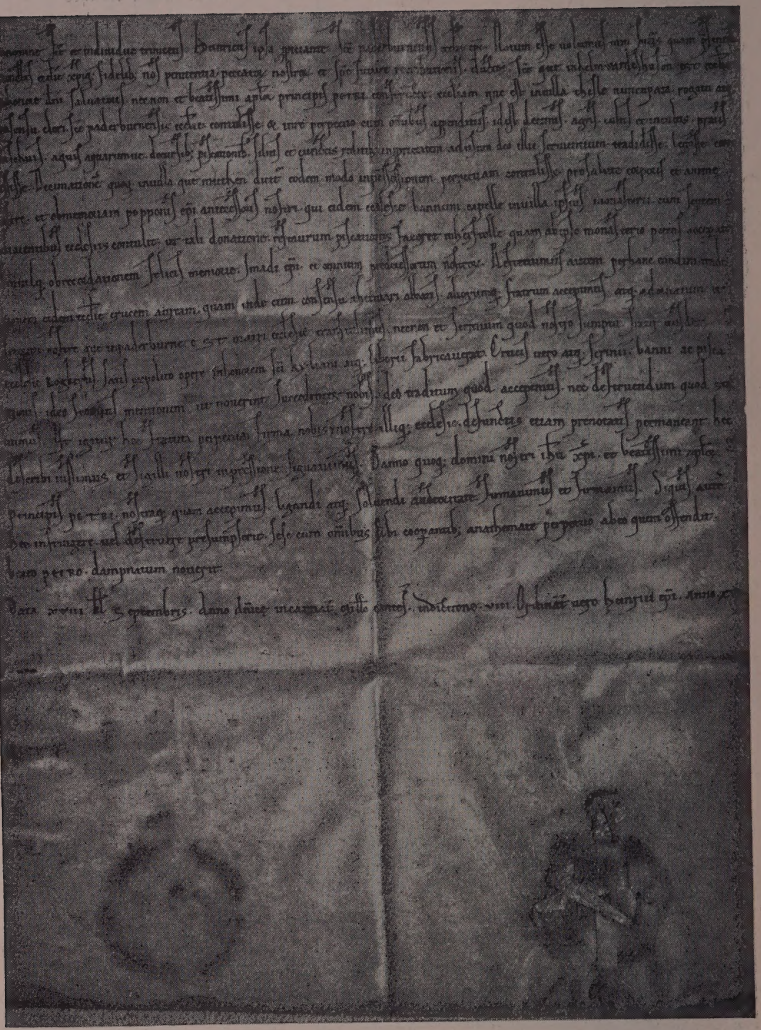
Abb. 21

Der sitzende heilige Simon auf dem Dom-Portatile

Phot. der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen

Abb. 22

Die linke Schmalseite des Abdinghofers (Teilansicht)



Phot. Wilhelm Köppelmann, Paderborn

Abb. 23

Die Urkunde des Bischofs Heinrich II. von Paderborn aus dem Jahre 1100

85-B1041